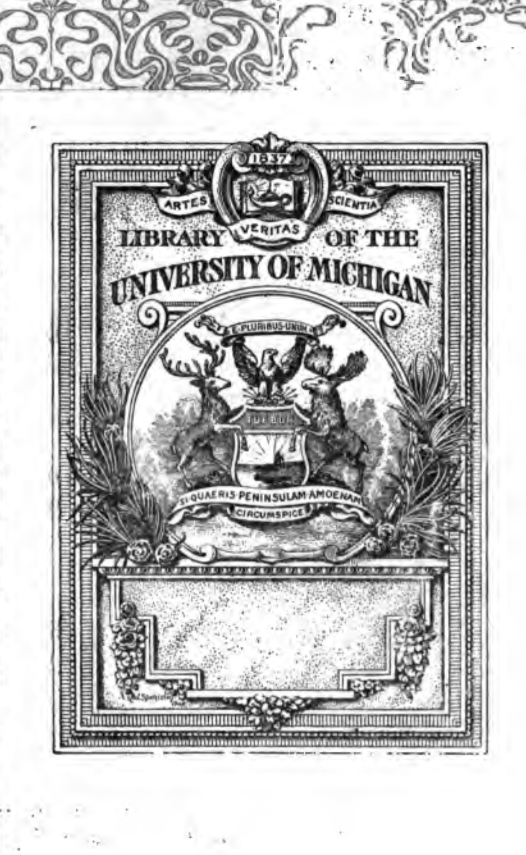








ACTA GERMANICA.

ORGAN FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

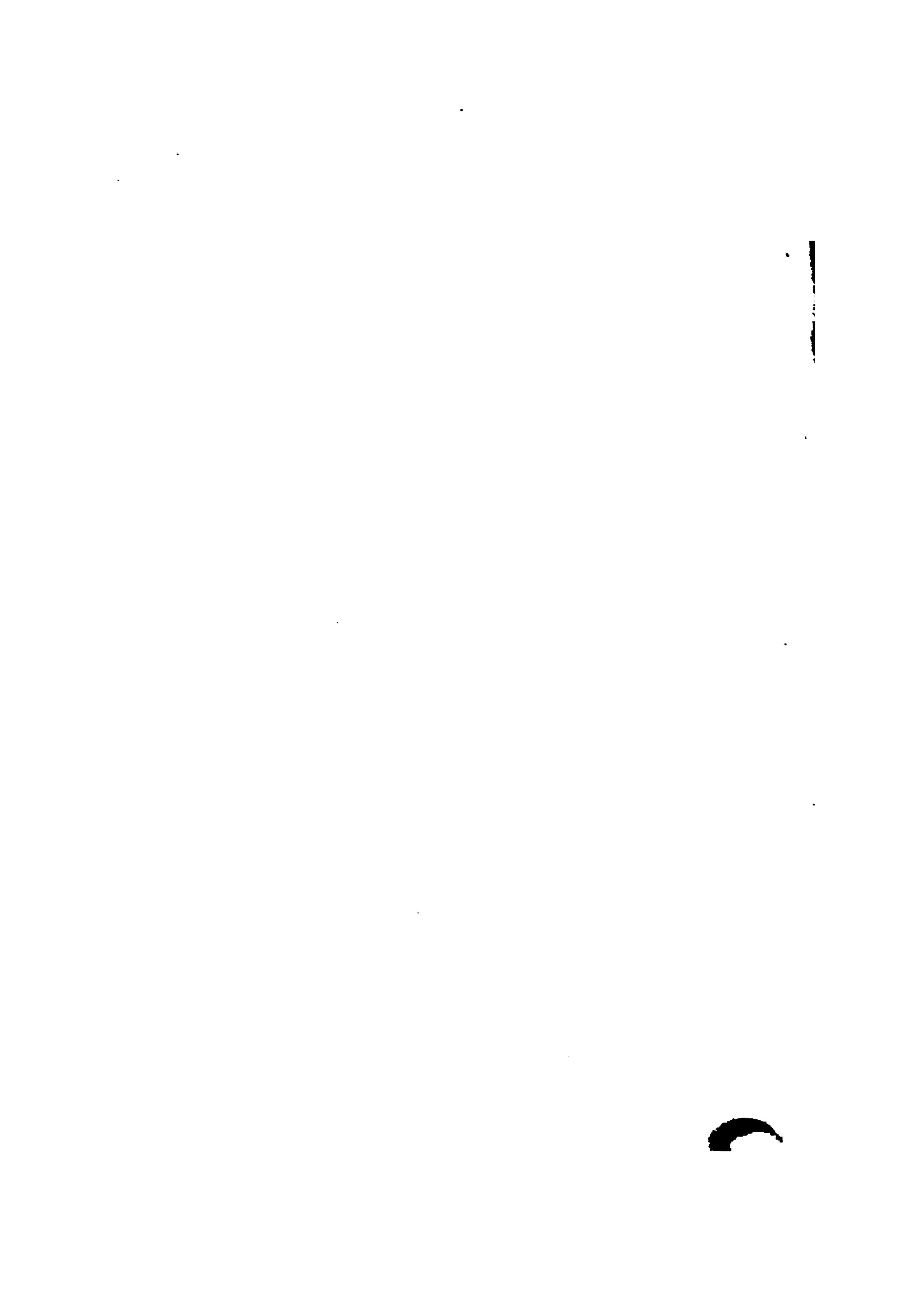
RUDOLF HENNING.

Band VII.



Berlin.

Mayer & Müller.



ACTA GERMANICA.

ORGAN FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

RUDOLF HENNING.

Band VII, Heft 1.

Beiträge zur Kenntnis des Sprachgebrauchs im Volksliede des XIV. und XV. Jahrhunderts

Von

Karl Hoeber.

Berlin.

Mayer & Müller.

1908.

Beiträge zur Kenntnis
des
Sprachgebrauchs im Volksliede
des
XIV. und XV. Jahrhunderts.

Von

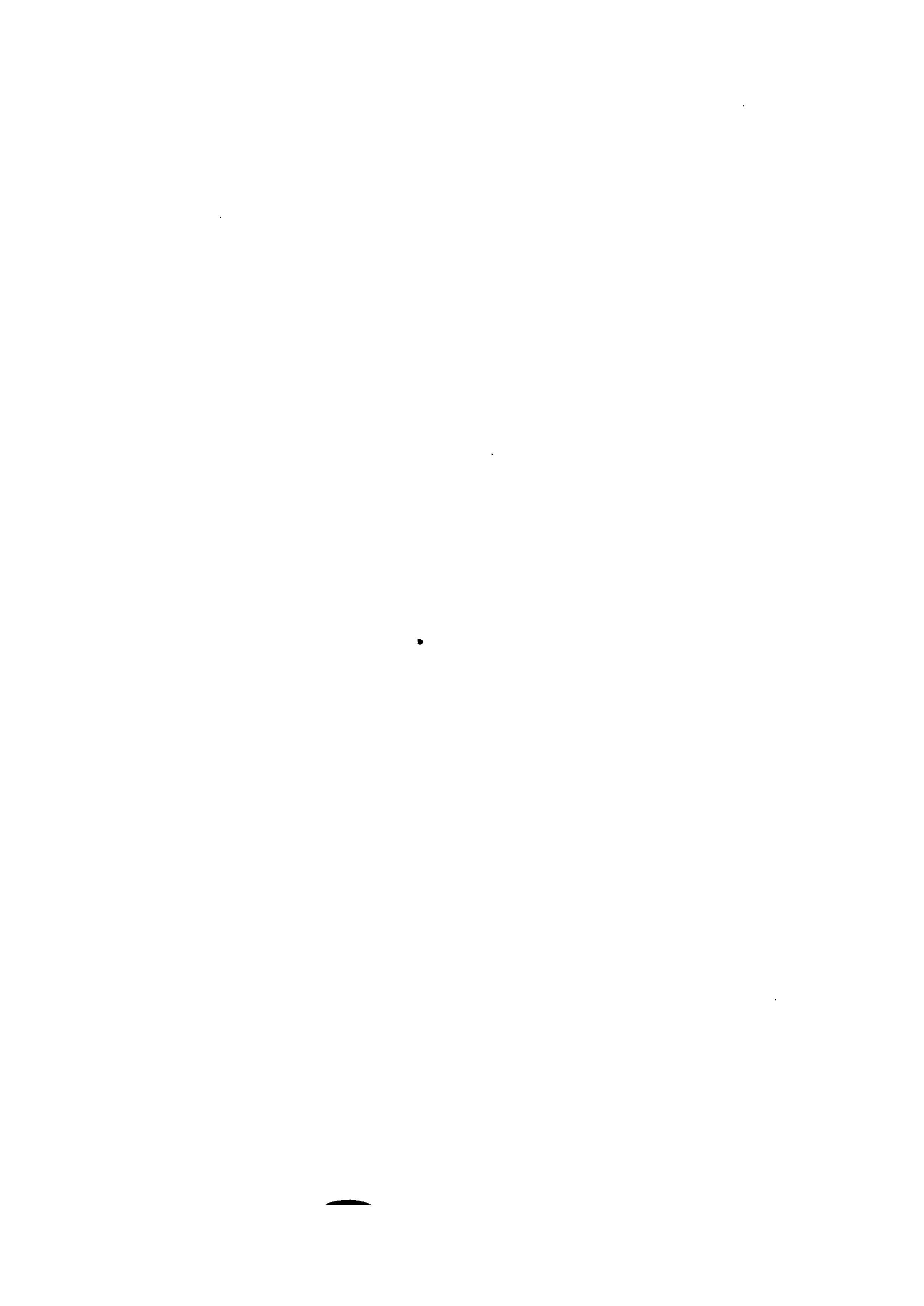
Karl Hoeber.

Berlin.
Mayer & Müller.
1908.

Druck von A. Hopfer, Burg b. M.

Inhalt.





Verzeichnis der Abkürzungen.

A. G. = Acta Germanica.
A. Lb. = Antwerpener Liederbuch.
B. = Böhme, Altdeutsches Liederbuch.
Bergr. = Bergreihen, hsg. von John Meier.
F. A. = Frankfurter Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte.
F. N. = Forsters frische Teutsche Liedlein. Neudrucke.
L. C. = Limburger Chronik.
L. L. = Locheimer Liederbuch.
M. v. S. = Mönch v. Salzburg und Mondsee-Wiener Liederhs.
U. = Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder.



Zweck und Aufgabe der vorliegenden Untersuchung ist es, den Sprachgebrauch im Volkslied besonders des XIV. und XV. Jhdts. mit Berücksichtigung des mittelhochdeutschen Sprachstandes festzustellen und darin einerseits die wichtigsten Veränderungen, welche seit der klassischen Zeit der mittelhochdeutschen Literatur vor sich gegangen sind, im einzelnen nachzuweisen, anderseits die Weiterentwicklung, die die Sprache nach dem Neuhochdeutschen hin gemacht hat, in ihren beachtenswertesten Erscheinungen zu verfolgen. Im Anschluß hieran soll geprüft werden, in welchem Verhältnis nach der sprachlichen und stilistischen Seite hin das Volkslied des ausgehenden Mittelalters zu dem späteren Minnesang und dem Meistersang als bürgerlicher Kunstdichtung steht.

Für diese Untersuchung ist ein Material ausgehoben und zugrunde gelegt, das ebenso wie es durch die darin ausgesprochenen Gedanken, Vorstellungen und Gefühle mit der mittelhochdeutschen Lyrik mannigfach verknüpft ist, auch durch seine sprachlichen Formen und Ausdrucksmittel zahlreiche Berührungspunkte und verwandte Züge aufweist, nämlich das volksmäßige Liebeslied.

Das Liebeslied spricht Gefühle und Empfindungen aus, die das menschliche Herz immer bewegt haben und immer bewegen werden. Sein Inhalt wird allgemein verstanden und mitempfunden, alte und neue Volkslieder werden in allen Schichten des Volkes gern gesungen und gehört. Darum verbreiteten sie sich schon in der Zeit vor der Herrschaft des Druckes ungemein rasch. Bei verschiedenen Liedern, die der Verfasser der Limburger Chronik überliefert hat, fügt er hinzu, man habe sie 'oberalle', oder 'in allen disen landen', oder 'ein gut lit von wise unde von worten dorch ganz Duschelant' gesungen und gepfiffen.

Die schnelle Verbreitung des Volksgesangs und die damit zusammenhängende Wirkung auf das Gefühlsleben der Hörer hat,

wie schon im klassischen Zeitalter des Minnesangs[1]), in vielen Fällen Geistliche angeregt, nicht bloß der Weisen, sondern auch des im Volksliede liegenden Sprachgutes sich zu bedienen, um weltliche Gefühle und Vorstellungen auf das geistliche Gebiet zu verpflanzen und religiöse Zwecke zu verfolgen. So haben am Anfang des XV. Jahrhunderts der Mönch Hermann von Salzburg und nach ihm Heinrich Loufenberg eine große Zahl von „Contrafacten" geschaffen, um durch solche geistliche Umdichtungen die „Schamperlieder" zu verdrängen[2]). Es war also eine doppelte Verkehrsstraße, auf der das Sprachgut des Volksliedes gleichzeitig in Umlauf gesetzt wurde. Was Goethe von einer andern Gattung der Dichtkunst, den Nationalgedichten, sagt: „Alle wahre Nationalgedichte durchlaufen einen kleinen Kreis, in welchem sie immer abgeschlossen wiederkehren" [3]), das gilt auch von der erotischen Lyrik. Auch sie gehört nach Inhalt und Form dem Kreis der Zeit an, aus der sie geboren ist; sind aber einmal die sprachlichen Formen, in die sie gekleidet ist, veraltet und verblaßt, so behalten doch die zugrunde liegenden Motive, weil auf allgemein menschlichen Empfindungen beruhend, ungeschwächt ihre Reize, bewahren Dauer im Wechsel der Zeiten.

Als Quellen für die nachfolgende Übersicht des Volksliedes im XIV. und XV. Jahrhundert wurden die folgenden wichtigsten Sammlungen berücksichtigt:

1. Limburger Chronik. Mon. Germ. Deutsche Chroniken IV, 1. Berlin 1883.

2. Locheimer Liederbuch. Hsg. von F. W. Arnold. Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Hsg. von Friedrich Chrysander. II. Bd. Leipzig 1867.

3. Altdeutsche Lieder und Gedichte aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte. Hsg. von J. C. von Fichard. III. Teil. Frankfurt 1815.

---

[1]) v. d. Hagen, M. S. III, 468c und Msf. 3, 12, Er. Schmidt, Qf. IV, S. 51.

[2]) Richard Müller, Heinr. Loufenberg S. 48 ff. Locheimer Liederbuch Anmerkung zu No. 7. 8. 11. 17.

[3]) Über Kunst und Altertum 1823. Werke 41, 2 S. 20.

4. Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. (Hsg.) von F. Arnold Mayer und Heinrich Rietsch. Acta Germanica. Hsg. von Rudolf Henning und Julius Hoffory. III, 334ff. uud IV. Bd. Berlin 1896.

5. Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Hsg. von Ludwig Uhland. 2 Bde. Stuttgart 1844.

6. Bergreihen. Ein Liederbuch des XVI. Jahrhunderts. Nach den vier ältesten Drucken von 1531, 1533, 1536 und 1537. Hsg. von John Meier. Halle 1892.

7. Georg Forsters frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen. Abdruck nach den ersten Ausgaben 1539ff. Hsg. von M. Elizabeth Marriage. Halle 1903.

8. Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert. Von Franz Magnus Böhme. Leipzig 1877.

9. Vergleichsweise kommt noch in Betracht das Antwerpener Liederbuch[1]) vom Jahre 1544. Hsg. von Hoffmann von Fallersleben. Hannover 1855.

Manche Volkslieder, auch die auf fliegenden Blättern, in Liederbüchern und Sammelwerken des XVI. Jahrhunderts, gehören ihrem eigentlichen Ursprunge nach in eine frühere Zeit. „Sie lebten im Munde des Volkes, waren für den Gesang bestimmt, nicht für die Schrift. In diese wurden sie großenteils erst gefaßt, nachdem sie längst mündlich umgegangen, mancherlei Umwandlungen, Auslassungen, Zusätze, Vermischungen, Übergänge von einer Mundart in die andere erfahren[2]).“ Diese von Uhland

---

[1]) „Die Niederlande, vormals ein Glied des Reiches und in der Sprache nur mundartlich verschieden, standen mit dem übrigen Deutschland in so vollkommener Liedergenossenschaft, daß die älteren hoch- und niederdeutschen Volkslieder mit den niederländischen füglich in ein Liederbuch gebracht werden können.“ Uhland, Abhandlg. über die deutschen Volkslieder. Schriften III, 8.

[2]) Uhland, Alte hoch- und niederl. Volksl. II. Abt. S. 981 f. Vgl. auch L. L. Einleitung S. 17 und Acta Germ. III, S. 464. „Erfahrungsgemäß werden Volkslieder erst in der Zeit des Verfalles schriftlich festgehalten, wann die mündliche Verbreitung keine lebendige mehr ist, und die meisten und schönsten dieser Lieder reichen sicher ihrer Entstehung

angegebenen Gesichtspunkte müssen bei der Betrachtung der älteren Volkslieder stets berücksichtigt werden. Die Herkunft und der Charakter dieser „Volkslieder" sind ja sehr verschieden und der Kreis derselben läßt sich enger und weiter ziehen, aber sie stehen doch als eine besondere Gruppe der sonstigen Literatur gegenüber und haben ihre besonderen Merkmale. So wichtig es für die Einzeluntersuchung ist, die vorhandenen Unterschiede genau zu berücksichtigen, so nützlich erscheint es anderseits eine allgemeine Übersicht, die an der Hand der beigefügten Belegstellen nach Bedürfnis aufgelöst und kontrolliert werden kann, zu geben. Es galt in der vorliegenden Untersuchung auf dem Gebiete der Volksliedforschung zunächst eine Lichtung nach dem Endziel hin zu bahnen. Eine eigene Untersuchung verdienten dabei die Berührungen zwischen Volks- und Meistergesang. Hier sind nur der Vergleichung halber einige gelegentliche Verweisungen auf die Colmarer Handschrift hinzugefügt. Bei Liedern, die erst aus dem XVI. Jahrhundert überliefert sind, ist das Jahr des erstmaligen Druckes beigefügt. Es sind aber fast ohne Ausnahme nur solche herangezogen, die aus inneren und äußeren Merkmalen zu der früheren Gruppe gehören.

---

nach in viel ältere Zeit zurück: wenn auch in den späteren Jahrhunderten neben dem schulmäßigen Dichten der Handwerker in anderen bürgerlichen Kreisen und von jenen selbst außer der „Schule" noch immer zwanglos gesungen wurde."

I. Lautliche Verhältnisse.

Da die Volkslieder unserer Sammlungen sich in ihrer Entstehung ganz oder teilweise auf einen so weiten Zeitraum erstrecken und Einflüsse der Kunstdichtung und der Dialekte bei ihnen sich mehr oder minder geltend gemacht haben, so weisen sie viele sprachliche und formale Ungleichheiten auf und bilden nicht in dem Sinne eine Einheit wie die Dichtungen eines einzelnen Autors, auch wenn diese verschiedenen, vielleicht weit auseinander liegenden Perioden angehören und auf sie die gleichen Einflüsse gewirkt haben. Trotz dieser Sonderstellung der Volkslieder werden im folgenden auch ihre lautlichen Verhältnisse nach dem üblichen Schema betrachtet, weil so die hierher gehörigen Erscheinungen, die auch auf Herkunft und Zusammensetzung der Lieder oft ein helleres Licht werfen, bequem und übersichtlich untergebracht werden können.

1. Vokalismus.

ă: ā

Die im Neuhochdeutschen vorhandene Neigung zur Dehnung mhd. kurzer Vokale tritt besonders häufig vor *n* und *r* hervor.

dan: lan F. A. LIV, 1; *an:* lan U. 56, 3; *daran:* han L. L. 39, 2; *man, dran:* gan U. 51, 7; B. 141, 7; *man:* getan L. L. 34, 5; *kan:* untergan U. 46, 3; *han:* kan B. 210, 1; *jederman:* abzustan B. 219, 3; *edelmann:* han U. 43, 3; *wetterhan:* stan B. 215, 2. *man:* lan B. 215 B. 1. — *an:* han F. A. XXXII, 6; *an:* lan B. 149, 1 u. ö; *an:* gan U. 36, 5; *an:* stan U. 49, 3. — *gar:* fürwar B. 130; *bar:* jar U. 18, 2; *erfaren:* jaren B. 219, 1, 2, 3.

Diese und die folgenden Erscheinungen stimmen mit ähnlichen bei süddeutschen Dichtern wie Hugo von Montfort (Karl Bartsch, H. v. M. Einleitung S. 5 ff.), dem Mönch v. S. (Mayer, A. G. III, 344 ff.) und Heinrich Loufenberg (Müller, H. L S. 124 ff.) überein.

ā erscheint gekürzt in folgenden Fällen: *jammer* (mhd. *jâmer*) B. 129, 7; *hat:* stat B. 135, 8; *hat:* spat F. A. XXXII; *angetan:* gewann B. 209, 1 (c. 1530).

Daß *â* in der Aussprache oft zu *ô* hinneigte, beweisen die zumeist im L. L. vorkommenden Dialektreime: *cron:* lan F. A. XXXIII; *gan:* won (= wan) F. A. LI, 3; *abelon: undertan:* han L. L. 25, 1, 2, 3; *getan:* abelon L. L. 32, 2; *rot:* hat L. L. 30, 3; *widerfart:* hort B. 212, 4; *blo* (= blâ) L. L. 6, 3 (Weinhold, Mhd. Gr. § 88).

e für mhd. *ae*

a) in Stammsilben:

als kurzes *e* in *het* F. A. IX, 1; XXVII u. ö; L. L. 39, 1; B. 135, 3; U. 32 A 3 = mhd. *haete*; md. *hête* 1. Sg. Prät. Konj. Daß dieses *e* kurz gesprochen wurde, beweist die in einigen Fällen angewandte Schreibung hett.

het steht auch für mhd. *hâte*, md. *hête*; 1. u. 3. Sg. Prät. Ind.: L. L. 7, 1; U. 23, 7; u. ö. Hier hat Anlehnung an die Form des Mitteldeutschen stattgefunden. Alemannisch war das kurze *e* in diesen Formen schon mhd. beliebt (Weinhold, Mhd. Gr. § 394).

sech B. 200, 2 (3. Sg. Prät. Konj.) für mhd. *saehe*. —

als langes *e* für mhd. *ae* in *tetst* (2. Sing. Prät. Konj.) L. L. 39, 3 u. ö. = mhd. *taetest; neme* für *naeme* Konj. Prät. F. A. XXV; *wer* 1. und 3. Sg. Prät. Konj. L. L. 39, 3; B. 135, 3 u. ö. = mhd. *waere*; *stet* Adj. L. L. 5,2; 24, 2; 39, 1; B. 131, 4; U. 29 u. ö; F. A. XXVI; XLIII, 7 = mhd. *staete*. Desgleichen: *stetiglich* F. A. XXV; B. 215, 1; *stetigkeit* B. 206, 4; (L. C. S. 37 *stedicheit*); *unstetigkeit* B. 210, 2; *werlich* F. A. XXV; *reß* Hessel. III, 47; B. 135, 6 (U. No. 30 *räß*.).

b) in Ableitungssilben:

das *ae* der Silbe *aere* (ahd. *āri*) wird durchgängig zu *e*; z. B. *klaffer* L. L. 10, 2; 15, 1, 3; 17, 4 u. ö. B. 135, 2 u. ö; F. N. I, 13, 3 u. ö; *helfer* L. L. 7, 1; *buler* B. 213, 1.

Langes *e* steht für mhd. *â* bei den Verben *stân* und *gân*, deren ahd. fränkisch-bairische Nebenformen *stên* und *gên* herrschend geworden sind (Weinhold, Mhd. Gr. § 352 und 357). Es findet sich *sten* B. 135, 5, 6 für mhd. *stânt*; *stet* L. L. 7; B. 132, 1; 135, 3; 139, 2 u. ö. F. A. XXVI; F. N. III, 72, 3 für mhd. *stât*; letztere Form selten erhalten: U. 16, 1. — *ergen* B. 129, 1 = mhd. *ergan*; *entgen* U. 59, 3; *get* U. 23, 2, 4; F. A. XLVII, 1 (3. Sg. Prät.) = mhd. *gât*.

e steht als umgelautetes *a* in *verlest* B. 216, 6 (3. Sg. Präs.) = mhd. *verlâzet* (U. 50, 5 *verläst*); *wechst* U. 57, 4 = *wahset*; *genzlich* B. 129, 5 = mhd. *ganzelich*; *kelt* Adj. B. 150, 4 = mhd. *kalte*; *felcklin* F. A. IX, 3;

gertlein U. 51, 1, 4; 67, 2; F. N. III, 17, 2. — *krentzelin* F. A. XXVI; *krenzelein* U. 20, 1; 32, 4; 64, 4; *negelein* U. 29, 6; 30, 3. — Der Umlaut hat unter dem Einfluß des Nieder- und Mitteldeutschen in dieser Periode weiter um sich gegriffen als früher.

e steht für mhd. *i*

in den Verbalformen: *sprech* 1. Sing. Präs. Ind. B. 129, 1; *sechs* 1. Sg. Präs. Ind. B. 155 a, 3 (U. 30, *sichs*) = mhd. *sihe*; *weste* 1. Sg. Präs. Ind. B. 148, 5 (1536) = mhd. *wisse, wiste*; *pflegt* U. 57, 2; B. 218, 3 = mhd. *pfliget*; — *verderbt* 3. Sg. Präs. Ind. B. 145, 8 = mhd. *verdirbet*; — *werd* 1. Sg. Präs. Ind. B. 145, 7 = mhd. *wirde*.

In Nachtigal (mhd. *nachtegal*) lautet der Kompositionsvokal durchgängig *i* z. B. U. 13, 2; 14c 2; 15 A 2; 4; 6, 12; 39, 4; 57, 1. B. 148, 3. F. A. XXXVII (Nachtegall nur in dem teilweise nd. Lied U. 17 A 2, 3).

bei Adjektiven:

α) auf *ec* z. B. *gewaltig* F. A. VII, 1; *gewaltiglichen* L. L. 16, 5; 31, 1; *gnedig* B. 197, 3; *herzig* U. 56, 5; B. 132, 1; *listig* B. 171, 2; *manigfalt* U. 18, 1 u. ö; *myniglich* L. L. 21, 8; 23, 1 u. ö; *stediglich* F. A. XXV; *traurig* B. 149, 1 u. ö; *wenig* 47 A 6, C. 5; *willig* B. 132, 1; *wuniglich* B. 141, 1 (*wünniklich* U. 51, 1).

β) auf in: *gulden* F. A. XXXVII.

Besonders häufig ist die Synkope des *e*:

a) in den Vorsilben *ge* und *be*. Die Unterdrückung tritt wie im Mhd. vor den Konsonanten *l, n, r, w* ein z. B. *glück* L. L. 7, 1; *gleichen* (= *geliche*) L. L. 5, 2; 19, 3; *gliebt* U. 56, 1; B. 143, 1; *globten* U. 23, 6; *gnade* F. A. VII, 3; L. L. 4, 2; 12, 1; *grecht* B. 129, 5; *gwalt* B. 150, 2. Die Synkope tritt auch vor *s* und *f* ein, auch schwere Konsonantenverbindungen hindern sie nicht; z. B. *gsicht* B. 132, 1; *gsell* U. 52. 3, 4, 5; *gspil* B. 141, 1 (U. 51, 1 *gespil*); *gschicht* (3. Sg.) U. 64, 4; 72, 3; *angsicht* U. 73, 2; *gschach* B. U. 56, 4; *gfider* 14 C 2 (Weinhold, Mhd. Gr. § 79).

In der Vorsilbe *be*, die im Mhd. nur vor *l* synkopiert wird (Weinhold a. a. O.; Wilmanns, D. Gr. § 330, 2), wird *e* auch vor andern Konsonanten ausgestoßen, z. B. *bgegnet* B. 138, 1 (U. 24, 1 *begegnet*); *bscheid* B. 209, 7; F. N. I, 13, 1; *bhelst* B. 196, 4 (1530); *bhelstu* F. N. III, 68, 3; *bhüt* B. 196, 5.

Im Anlaut ist e abgefallen in *neben* = mhd. *enëben* L. L. 19, 2; B. 194b, 7 (1590) — *uneben* L. L. 11, 1[1]).

b) in Mittelsilben bemerken wir Erhaltung und Synkope des *e*:

bei *l* in allen casus von mhd. *edele*; z. B. *edler art* B. 130; *edlen* B. 135, 5; *edle mai* B. 149, 2;

---

[1]) Vgl. auch Kl. Hätzlerin No. 39.

desgleichen vor der Diminutivsilbe *-lein*, doch überwiegt bei weitem die Synkope. Bei 130 Diminutiven ist das *e* 37 mal erhalten, 93 mal synkopiert.

Synkope ist auch die Regel vor der Endsilbe *-lich* in *herzlich* L. L. 23, 1; 57, 1; *kürzlich* L. L. 24, 1; B. 148, 4; *senlich* L. L. 13, 1; 21, 1; *teglich* F. A. VII, 3; B. 148, 4;

vor *r* in *abr* B. 190; *liebre* (Kompar.) B. 132, 2;

c) in Endsilben ist *e* meist apokopiert; der Prozeß zugunsten der Apokope des *e* in der Endsilbe schreitet fort, die Erhaltung des mhd. *e* ist die Ausnahme. Es steht also: *gefert* (mhd. *geverte*) L. L. 19, 3: B. 213, 1; *mei* L. C. S. 71; U. 18, 1; M. v. S. 21, 3; 88, 19; B. 149, 2; — *freud* B. 129, 2. — Nach *r* bei den Adverbien *ser* L. L. 39, 5; F. N. III, 31, 1; *mer* B. 129, 4; *ferr* U. 29, 4; L. L. 3, 1; — nach *n* in *eben* B. 129, 4; *zwen* B. 135, 8; U. 48 A 6.

Synkope des *e* in der Endsilbe begegnet in: *beidn* F. A. LI, 1; *hübsch* L. L. 6, 2; F. A. XXV; Hessel. IV, 20; U. 11, 2; 50, 6; B. 200, 1; F. N. III, 17 u. ö; *buln* F. A. XLVII, 1.

In dem Diphthong *üe* wird *e* in der Regel verschlungen: *füret* B. 193, 3; *rümen* B. 216, 6; *grüß* (Imper.) U. 51, 2; *hüt* (3. Sp. Präs.) U. 57, 5; — *grün* F. A. X LIV, 5; U. 14 C 2; 20, 6; 21, 1; 39, 4 u. ö. B. 149, 2.

In der Konjugation fehlt *e* in den Flexionssilben im Präsens und Imperativ der starken und schwachen und im Präteritum der schwachen Verba sehr häufig *satz, rat, lebt, tregt, tregst.* — Das L. L., in dem die Formen der bairischen Mundart überwiegen, schreibt: *sag, klag, hör, plick, gedenck, lassz, wünsch.*

Im Inf. Präs. ist *e* oft ausgestoßen: *gefalln* B. 168, 1 (U. 13 *gefallen*); *geschlagn* B. 194, 6, 3, 5; (1590); *sagn; tragn* ebda.

Schwankend ist die Synkope des *e* bei den Verben, die ein mhd. *w* ausgestoßen haben: *reuet* B. 137, 2; *gebauet* U. 28, 5; *erfreuet, verneuet* B. 149, 1; *freut* U. 18, 2; *baut* B. 140, 4 (U. 28, 4 *bauet*). Dahin gehört auch *blüet, blüen* L. L. 16, 5 für mhd. *blüjet, blüewet.*

Bei dem Infinitiv auf *-ren*, wo das Oberdeutsche das *e* ausstößt, ist es vielfach erhalten: *faren* U. 56, 3; (mhd. *varn*); *bewären* B. 218, 3; *hinfaren* B. 212, 4; *widerfaren* B. 216, 4; *wegeren, geweren, meren* L. L. 16, 1. — Nur vereinzelt erscheint die mhd. Form: *erfarn* B. 218, 1; *fürn* F. N. III, 17. Erhalten ist es auch in *geren* Adv. U. 59, 9 (Gg. Grünewald). — Da es im Reime nicht vorkommt, läßt sich nicht genau entscheiden, ob das *e* in *-ren* ganz ausgefallen oder ob *rn* als *r* und sonantisches *n* aufzufassen ist.

Epithese des *e* findet sich in *munde* (Nomin.) B. 174, 3 ebda *leibe*; *hare* U. 52, 6; *Nachtigalle* U. 20, 4; *neyde* (Nom. Sg.) L. L. 17, 1; *layde* (Akk. Sg.) L. L. 1, 1; in der Reimbindung mit *alleyne* steht L. L. 31, 1 *frewleine*; mit *lange* L. L. 6, 2 *gange* (Akk. Sg.); mit *balde* U. 68, 1 der

walde; mit *holde* B. 146, 7 *rot golde*. Die Epithese des *e* ist teilweise durch den Reim, teilweise durch die Melodie veranlaßt.

i.

Kurzes und langes *i* werden in den Liedern durch einfaches *i* wiedergegeben, welches auch das mhd. *i* vertritt. Oft steht jedoch auch *ie*, das in der Aussprache einem *i* gleichkam, wie die Reime *hier: dir* B. 135, 1; *lieben: kliben* B. 198 u. a. beweisen.

Kurzes *i* ist aus mhd. *e* durch Assimilation entstanden in *inniglich* B. 131, 1; L. L. 1, 1; *minniglich* L. L. 1, 6; 23, 1 und ähnlichen Eigenschaftswörtern.

Langes *i* ist durch *ie* wiedergegeben in *trieben* U. 29, 5; in der Endsilbe *-iren* steht *i* und *ie* z. B. *spazieren* U. 43, 2; 57, 2; B. 189, 1; *geformieret* M. v. S. 60 (F. A. VIII, 1); *geflorieret* L. L. 30, 2; *gefloriret* L. L. 23, 1; *gemosirt, polirt* L. L. 23, 1. Hierbei ist die Schreibung auch innerhalb einer und derselben Sammlung willkürlich. — *i* steht für *ie* auch in *dirnlein* B. 201, 1 (mhd. *diernelîn*); *itzund* B. 210, 1 u. ö.

Vokalkürzung ist in der Ableitungssilbe *-lîch* vielfach eingetreten, wie die Reime zeigen: *seuberlich: sich* U. 18, 3; *mich: wunniglich: adelich* B. 198, 1 (Weinhold, Mhd. Gr. § 16). — Ferner in der Diminutivsilbe *lîn*, welche geschwächt ist zu

α) *lin* in *findelin: bin* F. A. XLVII, 9,

β) *len* in *liedlen* B. 168, 6; Hessel. III, 44; *röslen, blümlen* B. 145, 6. U. 146, 1, 2; Hessel. III; *vöglen* B. 168, 2.

Schwächung der Stammsilben ist auch vorhanden in *wir* und *ir*, ferner in *imer* und *nimer*, welche für das ursprüngliche *iemer* und *niemer* stehen.

o.

Kurzes *o* ist für mhd. *u* eingetreten in *kommer* B. 146, 6 (1545); 197, 2 = mhd. *kumber*; *kompt* (3 Sg. Präs.) B. 154, 5; F. N. III, 19, 2; *komt* B. 155 B. 6; 161, 6 u. ö. U. 42, B. 1; *sommer* U. 18, 1; 38, 3; B. 148, 1. 4 (1536); 161, 2; *sommerzeit* B. 142, 1 (U. 57, 1 *summerzeit*).

Umlaut von *o* zu *oe* ist zu bemerken in *wölst* (3 Sg. Konj.) B. 208 C 3 = mhd. *wellest, wollest*; *wöl* (3 Sg. Konj.) B. 209, 8 = mhd. *wëlle, wolle*; *wöll* (3 Sg. Konj.) B. 129, 7; *söl* (1 Sg. Konj.) F. A. XXXVI.

Unter dem Einfluß der Diminutivsilbe *-lîn*; z. B. *röslein, röselein* U. 23, 1, 4, 5, 6; 24, 1, 2, 3; 27, 5, 6; 28, 2; 52, 1; B. 148, 1 u. ö; *töchterlein* F. A. XXV; U. 30, 4; B. 135, 8; *tröpflein* B. 148, 3; *vögelein, vöglein* U. 18, 1; 20, 6; 29, 3; *vöglin* 57, 1; *waldvögelein* U. 29. 2; B. 149, 3.

o < a

wo F. A. XLVII, 5; B. 170, C.; U. 14, B. C. 2; = mhd. *wâ*; *kromen* U. 43, 4; = mhd. *krâmen*; *on* L. L. 4, 1; 31, 1; F. A. XXXVI; LI, 1, 2;

U. 46, 5; 56, 7 u. ö.; F. N. I, 7, 3 = mhd. *âne*; *hon* B. 130 = mhd. *hân* (1 Sg. Präs.), eine schwäbische, besonders aber md. Form (Weinhold, Mhd. Gr. § 394); *verlon* (Inf.) B. 210, 1; *ston* (Inf.) B. 148, 2, 4; *stot* (3 Sg. Präs.) B. 145, 3 (U. 54, 3 *stat*) = mhd. *stât.*; — *abelon* (Inf.) L. L. 31, 2, B. 210, 2; — *geton* L. L. 1, 2; *aufgeton*, *eingelon* Part. Prät. B. 148, 5; *unterston* F. N. III, 18, 1; *mon* = *mâne* F. N. III, 1, 3. — Meist ist die Verdumpfung des *a* vor *n* eingetreten (Weinhold, Mhd. Gr. § 358).

u.

Umlaut von *u* zu *ü* in *kürzlich* L. L. 24, 1; dagegen fehlt er in *aller wunsch gewalt* L. L. 39, 1, wo nach mhd. Sprachgebrauch der Umlaut regelmäßig stattfindet (F. A. XXVII u. XLIII, 5 *wunsch g.*; in den Fasn. Sp. 116, 21 *aller wunsch g.*).

Mhd. *u* > *o* in *antwort* B. 194, b 3 (1590) = mhd. *antwurt, antwürt*; *son* U. 23, 7 = mhd. *sun*; *sonne* B. 159, 7 (U. 16, 7 *Sunne*); *sonn* B. 150, 7 = mhd. *sunne*; — *sonnenschein* U. 11, 2 = mhd. *sunneschîn*; — *wonne* B. 205, 2 = mhd. *wunne* und *wünne*; — *fromm* B. 196, 3 = mhd. *vrum*; — *sonst* U. 71, 1; B. 214, 3 (U. 66, 3 *sunst*) = mhd. *sus, sust*; — *solent* (3. Pl. Präs.) U. 16, 6.

u < *o* in *busch* U. 15, 15 = mhd. *bosch*.

u < *iu* in *zugt* B. 150, 7; *zucht* (3. Sg. Präs.) B. 150; 6 = mhd. *ziuhet*; — *fremdu* B. 221, 4 = mhd. *fremdiu*; — *truwen* F. A. IX, 2.

u < *ie* in *numme* F. A. XLVII, 11; *nummer* F. A. XLIII, 2 = mhd. *niemêr*.

u < *uo*. Dieser Übergang findet fast regelmäßig statt, nur selten ist *o* über *u* angedeutet, meist in oberdeutschen Liedern (U. u. B.). Beispiele: *bule* U. 28, 1; 29, 1, 7; 30, 1, 2, 3. B. 148, 4 u. ö.; F. N. III, 17, 5.; *blume* B. 150, 5; *blutig* B. 213, 1; *darzu* U. 57, 7; 59, 3 u. ö.; *gruß* F. A. XXXVII; *mut* F. A. IX, 1; XXV; — *unmut* L. L. 3, 1; 5, 2; F. A. XXVIII; *klug* F. A. XXV; *muß* U. 31, A. 2; B. 210, 1 u. ö. — F. A. VII, 3; XXVI; L. L. 8, 1, 3; F. N. I, 61, 1.

u < *e* in *zuschmelzen* U. 31 A. 1 *zuschmolzen* ebd. 2; *zugat* F. A. XXXIII (md. *zu, zur* für mhd. *ze, zer* S. Lexer, W. B. III, 1060).

ü.

Mhd. *ü* wird zu

i in *dirr* B. 145, 3 (2×) (mhd. *dürre, durre*);

o in *vorsorgen* F. A. XI, 1; *hervor* B. 200, 4 (mhd. *her vür*) 1547. — „Selbst im 16. Jahrhundert findet sich kaum ein *hervor* neben *her für.*“ Grimm, W. B. IV, 2, 1192 u. 1194; ebda III, 200;

zu *ö* in *förcht* F. A. XLIII, 3; B. 201, 9 (1. Sg. Präs.) = mhd. *vürhte*; — *könnt* (2. Plur. Präs.) = *kunnet* B. 161, 6;

ü steht für mhd. *uo* (u) in *frü* U. 52, 2;

ü verschlingt nachfolgendes *e* in *blümlein* U. 24, 7, 8; 38, 3; 48 A. 2; 49, 5; B. 149, 4. F. A. IX, 2; — *kül* U. 23, 3; 155 B. 2; 159, 6, 7; *müssent* B. 150, 3.

Mhd. *iu* wird zu *ü* in *früntschaft* B. 221, 2 (15. Jahrh.); *lüte* (= *liute*) B. 156, 9; *bügt* B. 150, 4 = mhd. *biuget*; *hüre* F. A. XXVI = *hiure*; *nün* F. A. XXXVII = *niun*; *für* F. A. XXVI = *viur*;

iu im Nom. Sg. Fem. und Nom. u. Akkus. Pl. Neutr. des Adjekt. und Pron. ist zu *e* geworden wie im Nhd. z. B. *alle bletter* U. 24, 4; *dise* für *disiu* L. L. 19, 2; *andere vögel* B. 159, 4;

iu ist zu *ie* geschwächt im Nom. Sg. Fem. u. Nom. u. Akk. Plur. des bestimmten Artikels.

iu wird meist zu *eu*, oft *ew* geschrieben. Beispiele: *eul(e)* B. 159, 1, 2; U. 14 C. 1; *beutel* B. 169, 2, 3; *solchs untrewen* L. L. 5, 3; *freundlich* B. 131, 3 u. ö; F. N. I, 13; *seuberlich* U. 18, 3; *hewr* L. L. 6, 1; *slewß* L. L. 3, 2; *fleußt* B. 135, 3; 159, 1;

zu *äu* in *häuselein* U. 28, 4; *säuberlich* B. 160, 4 = mhd. *sûberlich*, *siuberlich*; mit Berücksichtigung der Überschriften im F. A. „*Eyn suberlich lytlin*“ ist bei säuberlich Diphthongierung mit Umlaut von *sûberlich* anzunehmen.

ü ist aus mhd. *ie* entstanden in *lügen* B. 216, 7; *nümme* B. 162, 4.

ei

ist entstanden durch Diphthongierung des mhd. *î*; sie erscheint mit Ausnahme einiger dem schwäbischen und bairischen Dialekt angehörigen Lieder (z. B. im F. A.) in allen Sammlungen durchgeführt. Beispiele: *mein, dein, sein* L. L. 1, 1. 2. 3. 5. 7; 3, 1. 2. 3. usw.; *bei* B. 135, 2; 139, 3; 143, 4. 5 usf. — *beweisen* U. 18, 1; *beschneiden, beschneidst* U. 16, 3. 4; *bleib* B. 197, 2; *drei* U. 43, 2; *weil* L. L. 6, 1; 8, 1 u. a.

Aus kontrahiertem *gibst* (mhd. *gîst*) und *gibt* (mhd. *gît*) entstehen *geist* L. L. 39, 3 und *geit* U. 57, 1.

Wie in vielen Liedern des M. v. S. (11, 30 d, 32, 8, 13 usf.), so ist auch im L. L. die Endsilbe *-lîch* oft diphthongiert; z. B. *adelleich* L. L. 22, 2; *pilleich* 33, 1; *zartleich, wunigleich* 23, 1; *gewaltigleichen* 16, 3;

ei in *seind* U. 18, 2. 3; 23, 3. 4; B. 156, 3 und in *sein* (3. Pl. Präs.) U. 14 A u. B 2 ist aus dem Conjunct. übertragen.

ae.

ä steht an Stelle von mhd. *e*: *erwält* B. 149, 4 (1602); *erfäret* B. 218, 2; (Ambras. L. 1582); *kränkt* B. 155 b, 6 (c 1550—1570);

ä für *a* in *läst* B. 201, 1 (3. Sg. Präs.) = mhd. *lâzet*; *schlägt* B. 216, 4 (3. Sg. Präs.) = mhd. *slahen*;

ae ist nicht umgelautet in *warlich* B. 208 b 3 (Mitte d. 16. Jahrh.); — für *ae* steht *e* in *wet* (3. Sg. Präs.) B. 214, 2 (mhd. *waejet*, *waet*); *schwer* B. 154, 5.

ou, öu.

Mhd. *ou* ist in unbetonter Silbe zu *o* monophthongiert: *urlob* F. A. X, 1; U. 29, 5; ferner in *erlob* (1. Sg. Präs.) B. 221, 2; *och* B. 150, 2; 221, 1.

Meist ist *ou* zu *au, aw* geworden: *fraw* L. L. 3, 2. 3; 4, 1; 5, 1; 7, 2; 11, 2 usw. *jungfraw* F. A. XLVII, 7; F. N. I, 13, 3; *hauer* B. 135, 8; *laub* B. 150, 5; 160, 2; *kauf* stm. B. 201, 8; *rauben* U. 146, 2; *getraw* L. L. 5, 3; 8, 4 u. ö; *trawren* F. N. III, 31, 1;

ou zu *a* in *lâft* B. 150, 7 (3. Sg. Präs.); *ou* zu *äu* in *träumte* B. 140, 1 (U. 28, 1 *traumte*); zu *ä* in *trämelein* B. 140, 1 (U. 28, 1 *träumelein*).

öu > *eu* z. B. *ewglein* L. L. 1, 6; 22, 3 B. 200, 2; *euglin* B. 156, 6; F. N. III, 17, 3. — *leublein* U. 14, A. 2; *beumelein* U. 30, 3; 51, 2; B. 135, 6; — *freude* L. L. 39, 3; F. 57, 7; 14 C. 3; *jungfrewlein, frewlein* L. L. 16, 2; 24, 1; 27, 1; 29, 2 usf.; F. N. III, 19, 1.

öu zu *ö* in *fröd* B. 221, 1; *fröwst* ebda.

au ist außer aus mhd. *ou* durch Diphthongierung des mhd. *u* entstanden: *haus* U. 28, 5; *zaun* U. 51, 1; 11, 1; B. 200, 2; *tausend* U. 39, 3; 56, 7; L. L. 27, 4; B. 135,7; F. N. I, 61, 3; — *braun* U. 15, A. 13; 23, 5; 27, 2; B. 197, 1; 198, 2 u. ö; *faul* B. 160, 1; *rauschen* U. 34 A 1; 34 B.; *braucht* U. 57, 5.

au aus mhd. *â(w)* in *blau* U. 54, 1; B. 206, 4; vgl. F. A. XXXV, 5 *blawe farw*.

ui aus *iu*.

pfui U. 12, 2 statt mhd. *pfiu, phi*; *phui* bei Konr. v. Megenberg und anderen bairischen Schriftstellern, da in Baiern gerade diese Spielart des Diphthongs sich entwickelt hat (Schmeller, Bair. Gr. § 111).

2. Konsonantismus.

Bei zahlreichen Wörtern ist nach kurzem betonten Vokal Doppelschreibung des Konsonanten angewandt, namentlich bei l m n r t f. Vielfach beruht sie lediglich auf der Gewohnheit der Schreiber, die seit dem Spät-Mhd. die Doppelschreibung von Konsonanten immer häufiger anwendeten (Wilmanns D. Gr. § 144 Anm.).

Bei *kummer* U. 54, 7; 57, 7; B. 209, 2; *kommer* B. 197, 2; 146, 6 (1545) ist die Doppelschreibung des *m* auf die Assimilation eines folgenden *b* zurückzuführen. Sehr oft ist die Doppelschreibung darin begründet, daß ein kurzer Vokal vor einem ursprünglich einfachen Konsonanten bewahrt ist; z. B. *bletter* (Plur. von *blat*) U. 24, 4; *wetter* B. 214, 2; *wetterhan* B. 218, 2; *gott* B. 131, 1; 135, 3; U. 28, 5 u. ö; *himmelblawen* U. 54, 1; *himmelklar* B. 145, 1; — bei *mutter* U. 31, A. 3 darin, daß der mhd. Diphthong *uo* verkürzt ist.

Im einzelnen ist über den Gebrauch der Konsonanten folgendes zu bemerken:

a) Nasale und Liquiden:

n.

n ist abgefallen im Auslaut der 1. Sg. Präs. bei den Verben ***stân*** und *gân*. Beispiele: (wenn ich) ***aufste*** B. 154, 5; ***uf ste*** U. 42 B. 1; die Versuche dieses *n* zu beseitigen, treten schon im 12. und 13. Jahrhundert auf (Weinhold, Mhd Gr. § 552).

Bei ***sonnenschein*** U, 11, 2 hat sich ein *n* in der Kompositionsfuge entwickelt (mhd. ***sunneschîn***), in einem aus späterer Zeit (Hs. 1646) überlieferten Liede B. 201, 6 auch in *deckenmantel* (Wilmanns D. Gr. II. Bd. § 397); ferner vor *s* in ***sonst*** U. 71, 1; 214, 3 (U. 66, 3 ***sunst***) (mhd. ***sus, sust***).

n steht in der Endung der 2. Pl. Präs. in ***nement*** U. 36, 8, 12; ***sehent*** ebda 8.

Ein Vorschlags-*n* hat ***nast*** = ***ast*** U. 14 a 2 u. b 2 und B. 172 B. 4. 5. 8.

Im Auslaut steht ein unorganisches *n* in ***nun*** B. 132, 2; U. 28, 2; 47 A 1, u. ö; dasselbe hat sich bereits im 13. Jahrhundert entwickelt und wird später auch im Reime gebraucht (vgl. Jänicke z. Wolfd. D. X, 4 und Weinhold, Mhd. Gr. § 216); ferner in *irengleich* L. L. 39, 4; in *leiden* (Akk. Sg.) B. 208; 208 A. 1, B. 1 (mhd. *daz leide*); in ***straßen*** B. 163. 1 in der Reimbindung mit *laßen* (U. 16, 9 ***straße***); auch B. 178, 4.

Schwach flektiert ist ***muskat*** im Akk. Pl. B. 135, 6, hat deshalb die Endung ***muskaten***, während B. 141, 2 (U. 51, 2) ***muskat*** steht;

n wird vor unorganischem *t* vereinfacht in *kantengießer* (B. 150, 7 (= *zinngießer* Schiller-Lübben W. B. II, 425).

l.

Einfaches *l* für mhd. Gemination haben wir in *elend* U. 44, 3; B. 206, 2; 208 C 1; F. A. X, 3; dagegen *Ellend* L. L. 5, 1; — ***stil*** B. 150, 3.

r.

r steht dem mhd. Sprachgebrauch zuwider, namentlich in *dar* vor konsonantisch anlautenden Adverbialpräpositionen, während im Mhd. in diesen Fällen *dâ* steht (Gr. W. B. II, 655 u. Beneke W. B. I, 305 b u. 306). Freilich steht nach den bei Ben. II, 1, 288 angeführten Beispielen auch bei Walther und Hartmann vor Konsonanten *dar*, doch ist dies nicht die Regel. In den Volksliedern steht durchgängig: *darnach* B. 129, 3; 139, 2; 150, 7; ***darzu*** B. 131, 3; U. 38, 3; 51, 6; F. A. VII, 2; (bei Ben. I, 306 ist nur *dâ* . . ***zuo*** belegt.) — *darbei* U. 30, 4; B. 135, 8; 196, 5; *darbi* U. 36, 3; *darumb* U. 36, 6.

b) Labiale:

b.

b zu *p* in *aufpreisen* B. 159, 4. 5 (schon mhd. anlautend *p: prîsen*, Carm. Bur. 134a: *so wolde ich prisen minen lip;* gewöhnlich aber *brîsen*); *aprillenwetter* B. 218, 3 (mhd. *aberelle*);

b ist aus *v* entstanden in *abenteure* U. 146, 1; *abentëur* M. v. S. 25, 68.

Auslautendes *b* ist geschwunden in *um, darum*; hie und da erhalten z. B. U. 19, 2; 51, 1; *umb* F. A. XLIII, 4; *darumb* U. 57; B. 196, 2.

Ausgefallen ist es in *hüsch* B. 201, 2 (vgl. *hösch, heusch* Schiller-Lübben W. B. II, 315) und vor *f* in *umfangen* B. 176, 4 (U. 27, 4 *umbfangen*); dieselbe Form L. L. 5, 1; 39, 4.

Nach *m* bildet sich *b* als Explosivlaut in *kombt* B. 199, 3; *kömbt* F. N. I, 66, 1; *blümblein* ebda III, 17, 2. 5; III, 72, 4. Vor Vokalen hat sich das *b* dem *m* meist assimiliert: *kummer* B. 209, 2; U. 54, 7 usf; *tummem* B. 148, 1.

Das L. L. schreibt im Anlaut *w* statt *b*, also *wetrübet* 1, 1; *wehagen* 3, 3; *weger* 17, 6; *wereit* ebda; *wetwungen* 19, 2; 26, 2; *wegir* 20, 3; 31, 1. 2: *weraubt* 24, 2; *wehut* 29, 2; *wegert* 29, 3; *offenwar* 29, 3; hingegen *bebar* 14, 4.

p.

p wird im Auslaut zu *b*: *dieb* U. 146, 2; *weib* L. L. 27, 3; 33, 1; *lieb* L. L. 8, 2; 20, 4; U. 29, 7; 34 A 2; 46, 3; *urlaub* 48, A 1; B. 212, 4; F. A. X, 1; *erwarb* B. 155 b 5; *lieblich* U. 57, 1; B. 148, 2. 3. — Im Anlaute gilt *perle* U. 20, 1. 2; 32, 4 (Ben. I, 106); im Inlaute *hübsch* B. 134a 1; 174, 2; 184; 200, 1 neben *hüpsch* U. 11, 2 u. 15 A. 15, B. 184b 1.

Nach *m* als Zwischenlaut wie *b* in *kompt* L. L. 16, 5; B. 154, 5; *kumpt* L. L. 6, 2; 19, 2; 26, 2; 28, 1; B. 204 a & b.

f.

Das anlautende *v* des Mhd. ist regelmäßig *f* geschrieben.

w.

Schwund des mhd. *w* ist eingetreten nach *ou* = *au* in *aue* B. 138, 1 (U. 24, 1 *auwe*); U. 54, 1; 57, 4; B. 148, 2; — *anschauen* B. 201, 1; *hauer* B. 135, 8; — nach *u* in *ruhen* U. 14 a & b 2; 14 C 3; in diesem Falle ist es durch *h* ersetzt.

Auslautend ist es zu *b* geworden in *farb* U. 52, 6; 54, 3. 5; B. 212, 4; *(rot) farb* B. 155 b 5; — inlautend in *sperber* B. 171; *gelbes* U. 52, 6; *gelben* B. 154, 2.

c) Gutturale.

g.

g steht für mhd. *c*

α) im Wortauslaut: *berg* U. 16, 9; B. 178, 4; *enmag* B. 221, 4; *gieng* B. 155 C. 2; *hinweg* B. 169, 1; ferner in der Endsilbe *ig* (mhd. *ic*, *ec*): *gnedig* B. 197, 3; *minniglich* L. L. 1, 5 u. ö.

β) im Silbenauslaut: *jungfrewlein* B. 136, 1 (U. 52, 1 *junkfrewlein*); *jungfrauwe* F. A. XXXI; XLVII, 7. 10. 12. — Unorganisches *g* in *ich gmein* = (*meine*) B. 196, 2; *herzglieb* 145, 6 (oder Ausfall des *e* bei *herzgelieb*).

k.

k wird geschrieben für *c* z. B. *dank* B. 198, 3.

für *ch* in *junker* U. 36, 8 (F. A. XLVII, 8 *Juncker*); — *gedanck* L. L. 6, 1 steht neben *dangk* und *gedengk* M. v. S. 29, 4. 12; 44, 73; 46, 4. Ob und inwieweit hierbei die Schreibung durch die Aussprache beeinflußt ist, läßt sich im einzelnen Falle nicht entscheiden, da in der Fixierung der Konsonanten zu große Willkür herrscht;

ck ist einmal durch *g* wiedergegeben: *steglein* U. 56, 2 („*so sten die steglin auch allein*“), vorausgesetzt, daß *st.* Diminutiv zu *stecke* ist, mhd. *steckelin* (s. Kluge, Etym. W. B. S. 360), das einmal M. S. H. 3, 200a belegt ist (Ben. II, 2, 626). Ebensowohl kann es auch zu mhd. *stoc* gezogen werden. Joseph, Das Heideröslein, Berlin 1897, S. 16 faßt *steglein* = *stigele*, einem Wort, das eine Vorrichtung zum Übersteigen eines Zaunes, einer Hecke bedeutet.

ch — h.

ch steht für mhd. *h* (gesprochen wie *ch*) in *achsel* B. 169, 2; 209, 8 (c. 1530); *knecht* L. L. 4, 2; U. 51, 9; B. 150, 6; | *brecht* U. 23, 1; *brechen* U. 24, 2. 4; *durch* U. 14 C. 2 (B. 173, 3); *grecht, gerecht* B. 129, 5; 198, 3.

g steht in *billig* B. 149, 6; — *zugt* B. 150, 7 (mhd. *ziuhet*); *zog* U. 36, 10 (mhd. *zôch*); — *schlägt* (3. Sg. Präs.) B. 216, 4; (mhd. *slahet*, wofür im XIV. Jahrh. *slaget* eintritt);

ch < *g* in *mancherlei* U. 14 C. 2; 46, 2; 57, 3 (mhd. *maneger leie*).

Ausfall des *h* findet sich in *nit*, das in den Volksliedern sehr häufig steht; U. 16. 4; B. 129, 5. 6; 130; 134a 2. 4. u. ö.

d) Dentale.

d.

In einigen Fällen ist mhd. *d* zu *t* geworden:

α) im Anlaut: *trossel* B. 189; U. 10 *troschel* (mhd. *droschel* s. Ben. I, 399b); dagegen *(ge)dicht* B. 209, 9 (mhd. *gedihtet, getiht* Part. Prät.).

β) im Inlaut: *dahinten* B. 221, 1; — *darunter* B. 136, 1 (U. 51, 1 *darunder*); *unten* B. 166, 1, 2 (U. 15, 1, 2 *unden*); *unter* B. 208 B. 1.

t.

α) Auslautendes *t* wird zu *d* in *bad* B. 150, 7; *eid* B. 208 C. 3; *abends* U. 57, 2; B. 154, 4; *hochgemüd* F. A. XLIII, 5; — *hold* B. 159, 7; *itzund* B. 210, 1; *sind* B. 160, 4; *und* v. a.

β) anlautendes *t* zu *d* in *danze* (Dat. Sg.) F. A. XLVII, 5; in den im F. A. III. abgedruckten Liedern steht in zahlreichen Fällen *d* statt *t*. *döchterlin* F. A. XXV; *diere* F. A. XI, 3. 4; *dierlin* ebda XI, 6; *dertzen* (mhd. *tërze* = eine Art Falke, kleiner Falke) F. A. IX, 3; *dugend* F. A. X, 1; *drösterynne* XXV; — *dieffe* XLVII, 3, 4; *deglich* F. A. VII, 3; *drüwen* XLIII, 5.[1])

γ) inlautendes *t* zu *d* in *stedickeit* F. A. XXIX; *stediglich* XXV (die Schreibung ist auch im F. A. nicht konsequent, doch überwiegt *d* statt *t*); *freundlich* B. 131, 3; 132, 1; 176, 4: U. 56, 1. —

Das *t* der 3. Pl. Präs. ist fast regelmäßig abgefallen; nur wenige Ausnahmen sind zu verzeichnen: *hand* U. 48, A. 6; *gehnd* B. 184 B. 1 (U. 21 B. 1 *gend*).

Unorganisches *t* findet sich

α) im Auslaut: *anderst* B. 143, 11; *jetzt (jezt)* B. 137, 5 (U. 23, 5). — *niemant (d)* B. 159, 3; 210, 1. — *nindert* U. 12, 2.

β) im Inlaut: *ihrentwillen* U. 146, 3; B. 206, 3; *deinetwegen* B. 135, 1.

t zu *z* in *zwinget* F. A. VII, 2; XXVI; B. 150, 6; 159, 5; 161, 4; — *seufzen* L. L. 1, 1; B. 220 A.; *seufzt* B. 143, 4 (G. Gr.).

ȥ.

ȥ wird graphisch durch *ss* oder *ß* wiedergegeben; im L. L. durch *ssz*; Beispiele: *baß* F. A. X, 1; *fürbaß* B. 196, 1; 213; *fäßlein* B. 160, 4. — *ss* steht meist intervokalisch, doch herrscht in der Schreibung dieses Lautes große Willkür, besonders im L. L.

z.

z wird regelmäßig durch *z* fixiert; F. A. und Forster schreiben meist *tz*; das L. L. und M. v. S. *cz*.

s.

Unorganisches *s* findet sich in *darfst* B. 145, 9; desgl. in *soltst* B. 166, 4, 5, wo sich noch ein *t* einstellte, das aber für die Aussprache nicht in Betracht kommt. —

[1]) Die im F. A. enthaltenen Lieder weisen vielfach mittelrheinische Dialekteinflüsse auf.

s wird zu *sch* vor *l, m, n, w: schlüssel* U. 52, 2; *schmal* B. 131, 3; *beschneiden* U. 16, 3, 4; *geschwind* B. 150, 7.

Mhd. *sch* zu *ss* in *trossel* B. 189; umgekehrt *sch* statt *s* in *scholt* (mhd. *solte* 1. Sg. Prät. Konj.) B. 198, 2 (um 1461 geschr.).

Sandhi-Erscheinungen sind ziemlich zahlreich: *bistu* L. L. 10, 2; *vindestu* 8, 5; *liebstu* 19, 2; *soltu* 29, 2; B. 206, 4; *weichstu* B. 209, 3; *kumstu* U. 52, 2; *findstu* ebda; *hastu* B. 168, 4; 208, C. 3; *wiltu* F. A. XXVI.

II. Wortschatz und Wortgebrauch.

Das Volkslied des XIV. und XV. Jahrhunderts gibt in einer Fülle neuer Wörter und Wortverbindungen dem bewegteren Gefühls- und Empfindungsleben, der reicheren Gedankenwelt und auch manchen veränderten Bräuchen im Verkehr der Menschen Ausdruck.

1. Abstrakta.

Da das Volkslied im allgemeinen auf die Wirklichkeit und auf sinnfällige Erscheinungen Bezug nimmt, sind die Abstrakta im ursprünglichen Volkslied selten bzw. es kommen wie auch in der Kunstlyrik in erster Linie nur solche vor, die sich in der Liebeslyrik gewissermaßen von selbst ergeben. Einige sind indes für die damalige Periode neu, mindestens nicht geläufig.

bulschaft (solch bulschaft wil ich meiden) = Liebschaft B. 213, 3.

nachrew ebda (auch U. II, 12. *nach rew*) mhd. nur bei Bonerius belegt.

unlust B. 221, 1 *(Unlust det dich grüssen, din lib und och din gut).* Der Sinn ist 'Mangel an Lust, Mißvergnügen'. In der ma. Rechtssprache hatte ein gleichlautendes Wort die Bedeutung von Unruhe, Lärmen beim Gericht. S. Zs. f. D. A. IX, 127. Sachsenspiegel hsg. v. Homeyer I. Tl. S. 487. In obigem Sinne steht es bei Heinrich Seuse, hrsg. von Bihlmeyer, 1907, S. 294, 27 *„wan das waere mir ein unlust“.*

unmut F. A. XXVIII *(an dich gedenken mich erquicket und machet allen unmut wilde).* X, 1 *(gewint min unmut urlob zwar),* B. 209, 2 *(bis daß mir freud mein unmut vertreibt).* Der Sinn ist also nicht 'Mutlosigkeit', sondern 'Mißmut'. Vgl. Heinrich Seuse, S. 109, 13 *sinen gewohnlichen morgengrůz underwegen lassen von unmůt;* ähnlich 505, 3.

vertrauen B. 143, 8 *(das vertrauen setzen)* nach Lex. W. B. III, 277 nur einmal belegt.

Unbestimmt und schwankend ist in den Volksliedern der Begriff des Abstraktums *wesen.* Das mhd. *wësen* hat ursprünglich die Bedeutung 'Aufenthalt (vgl. Anwesen), Art zu leben, Eigenschaft'. In diesem Sinne steht es F. A. XLIII, 3

ich wolt nit das man wüste
Myn wesen wie oder wo.

Rein abstrakt ist es L. L. 7, 1 (B. 128) gebraucht: *an der stet all mein wesen.* Bei dem M. v. S. findet es sich viermal, aber der Begriff ist kein feststehender. 47, 10 *ich will darumb halt nicht geschaiden sein, ob sich mein wesen schait von dir* und 47, 18 *seit ich mein wesen von dir schait* dient es zur Umschreibung des Pronomens der 1. Person; es kann wohl auch noch im Sinne von 'mein Herz, mein Inneres' genommen werden. — 29, 13 *und solt mein hercz ein wesen han noch lust* ist es mehr im geistigen Sinne verstanden, die Gleichstellung mit Herz ist hier ausgeschlossen. — 37, 22 *Wer lieb nye recht versuechet hat der möcht wol haissen mich ain gauch ob in besluß der mynne rat, ich hof, das wesen geschach im auch.* Hier hat es den Sinn von 'Lage, Schicksal'. Dieses ist auch der Sinn bei U. 299, 8 'Der Graf von Rom': *den brief den gab er ir; den tet sie selber lesen gar heimlich und gar bald, si verstund irs herzen wesen ir herz ward ihr gar kalt.* Ihr Herz liegt gefangen im Orient, der Sinn ist also auch hier = Lage, Los.

Im A. L. steht *wesen* einheitlich in der Bedeutung von Natur, Charakter, Art sich zu geben. III, 2 *Haer erbaer wesen;* IX, 1 *wesen ende u maniere;* XXXVI, 4 *Haer vriendelijc wesen;* XLI, 1 *van wesen so huebsch ende fijn;* XCI, 1 *Haer wesen is so wel ghedaen;* CXIX, 2 *Haer wesen is so reyn.* So ist es auch in dem

Schlemmerlied U. 213, 1 gebraucht: *Wo soll ich mich hin keren ich tummes brüderlein?... als ich ein wesen han, so muß ich bald davon;* und B. 213, 3 *Wil barfuß mer... mir eine auserlesen in zucht und er, die für gut hat mein wesen.*

In der gleichzeitigen geistlichen Poesie wird das Wort meist von Gott gebraucht (vgl. Heinrich Seuse a. a. O. 171, 18ff.), manchmal mit mystischen Grundgedanken; so bei Joh. Tauler, Wackernagel, D. K. 472, 7. 9 *O unverstanden wesen;* 467, 2. 4 *Ach riches wesen;* 473, 3 *O riches wesen* — Muskatblüt D. K. No. 656, 3 *ein immer ewiges wesen...* Tauler, 439, 1 *Got... der ewig was und yner ist an ende gar, ein ding, wessen, ein eigenschafft;* 468, 5 *Das ist min beste sin in dem mein wesen het;* 465, 1 *Din wesen hat mich umbfangen;* 464, 3 *Außer in allen ins aller hoechste da sol des geistes bliben syn, Da wirt man von anderheit gefriet und get in das wesen syn.*

wolgefallen B. 143, 8; *(Trag ich groß wolgefallen),* auch bei Joh. Tauler, Wackernagel D. K. No. 480, 19 *(Ker von wolgevallen in din selbs vernihten: Es tut den schaden allen dich noch dir selber rihten).* Das Wort steht wiederholt bei den Mystikern (s. Bihlmeyer a. a. O. S. 625) und ist wohl in Anlehnung an Luc. 2, 14 verbreitet worden; das Gedicht B. 143 ist G. Grünewald unterschrieben und zeigt in einigen Strophen (1. 3. 4. 6) geistlichen Einfluß.

2. Komposita.

An den zu Beginn des Nhd. immer häufiger werdenden Wortzusammenrückungen ist auch das Volkslied stark beteiligt. Alle Wortarten kommen bei solchen Bildungen in Betracht; einige der letzteren haben sich in der volkstümlichen Poesie bis heute erhalten. In vielen Fällen sind die Kompositionsglieder unverbunden nebeneinandergestellt (Wilmanns, D. Gr. II, § 390, 2). *rubein schein* L. L. 23, 1; *je lenger je lieber* U. 57, 5; 67, 1; B. 149, 4; *feins lieb* U. 49, 1. 2; 50, 1; 58, 2; 64, 4; B. 148, 3. 5; 149, 4. 5. 6; 196, 1. *herzeliebe* U. 29, 5. *herzlieb* 58, 4. F. N. IV, 1, 1.

Doch werden die Zusammenrückungen immer beliebter, wie folgende Beispiele zeigen: *edelmann* U. 43, 3; Hessel. I, 36;

F. A. LIII, 2. Nach Ben. W. B. II, 39[a] steht es zuerst „entschieden als Kompositum“ in Brants Narrenschiff 76, 58, vgl. auch Gr. W. B. I, 495. — Auch *edelstein* B. 146, 6. 7. (1545) tritt im Mhd. nie als Kompositum auf (Ben. W. B. I, 9[a]; doch vgl. Boner, Vorrede, V. 64 *edelstein*). — *badhus* B. 150, 7 (Hs. aus d. XV. Jahrh.). *feinslieb* U. 48, A. 3, während sich das ähnliche *schöns lieb* U. 45, 5; 68, 3 als Kompositum nicht durchgesetzt hat. — *radschmid* B. 141, 10 in einer im Ambraser Lb. 1582 nicht enthaltenen und wohl erst später zugefügten Schlußstrophe.

Die Sommerlieder und Kranzreigen bewirken die Aufnahme einer Reihe von zusammengesetzten Blumennamen, die in der poetischen Sprache der früheren Zeit nicht bekannt waren; z. B. *dornstrauch* B. 216, 6 (Gr. W. B. III, 1300 *dorenstrauch*); *ere(n)-preis* B. 146, 4 (1545) nach Gr. W. B. III, 63 erst bei Weckherlin belegt; *herzentrost* 145, 3 (c. 1570) fehlt Gr. W. B.; — *holunder-blut* U. 57, 4 fehlt in Gr. W. B. (*holunderblüete steht* Kl. Hätzlerin 86[a]). Wackernagel, Kl. Schriften, I, 229. Die Farben- und Blumensprache des Ma.

In den Imperativnamen sind die Kompositionsglieder bald zusammengerückt, bald stehen sie für sich: *maßlieb* U. 57, 5; *hab mich lieb*[1]) U. 54, 2; *Schab abb* L. L. 7, 7; U. 54, 4 (vgl. zu dieser Imperativbildung Wackernagel, ebda, 228); *vergiß nit mein* U. 67, 1; L. L. 17, 5; *vergiß mein nit* L. L. 30, 4; *vergiß-nicht-mein* U. 20, 9; 57, 3; B. 149, 4; *vergiß mein nicht* U. 58, 3 (im Mhd. selten, Lexer, W. B. III, 118).

Hierher gehört auch *wurzgertlein* U. 51, 1. 4; *wurtzgertelein* F. N. V, 17, das Mhd. nicht belegt ist; sowie *röslein brechen* U. 24, 4 *so ist des röslein brechens zeit.*

In den meisten Fällen beruht die Komposition auf einem syntaktischen Verhältnis der Kompositionsglieder. — Ein Genetiv geht dem regierenden Hauptwort voran, auch in dieser Zusammensetzung hier und da mit äußerlicher Trennung der Glieder:

---

[1]) In dieser Form auch Kl. Hätzlerin I, 13, 73 *daz si mir ein kranz von hab mich lieb solt machen.*

espeszweigelein (= espeneszw.) B. 178, 1 (F. N. III, 27 u. IV, 32 *espes zweig(e)lein)*. Gr. W. B. III, 1158 nur diese Belegstelle [1]). — *Selbensträuchelin* B. 178 (anderer Text), weder das Kompositum noch das einfache Wort bei Lex. angemerkt. — *kranichsfedern* U. 15, 65 (B. 166, 15, *kranichfedern)* c. 1570 Gr. W. B. gibt als Belegstellen Philander 2, 48 und Schweinichen 1, 31 an.

Das erste Kompositionsglied kann als Plural gelten in:

affengang U. 29, 3 *(der ein lieben bulen hat der tut gar manchen affengang)*. Sowohl das Zeitwort *affen* wie auch Komposita treten hier und da in den Liedern auf; M. v. S. 14, 12f *wer schälklich sucht, da nicht en ist, der äfft sich selb zu aller frist.* U. 68, 3 *Sei weis, laß dich nicht affen* = nasführen; ferner U. 192, 15 *Der teufel mag wol lachen zu solchem affenspil* (gemeint ist der Kleiderputz). Beide Substantiva in Heynes D. W. nicht aufgeführt.

augentrost B. 146, 4 (1545); *freudenspil* L. L. 26, 1; F. A. XXX, 6; *gnadengruß* F. A. X, 12.

Da in der Liebeslyrik das Wort Herz oft genannt wird, so ergeben sich naturgemäß auch manche Zusammensetzungen mit Herz:

In *herzentrost* U. 54, 3 und *herzenliebe* 36, 5 (Nom. Plur.) ist die Komposition bloß mit Hilfe des Genetivs gebildet; in *herzens dockelein* B. 178, 5 (F. N. III, 27 *hertzes dockelein)* hat sich in der Kompositionsfuge ein *s* entwickelt; (Gr. W. B. II, 1211 führt nur Zusammensetzungen wie *engeldocke, gaukeldocke* an. — *döckelein* = mhd. *töckelin* Püppchen), ein *n* in *aprillenwetter* B. 218, 3.

Adjektivkomposita, die auf bloßer Zusammenrückung der Glieder beruhen, sind *zartliebste fraw* L. L. 7, 2; 12, 1; M. v. S. 41, 5; *rot farb* B. 155, B. 5.

Substantiv und Adjektiv ist verbunden in *himelklar* B. 145, 1 (in Gr. W. B. nur eine Belegstelle aus Goethe); *stiefelbraun* B. 198, 2 (c. 1461) mhd. nicht vorhanden; *winterlange nacht* z. B. U. 75, 1, B. 169, 1 (Ambras. Lb. 1582).

[1]) Wo Grimm W. B. allein genannt ist, geben Ben. u. Lex. keine Auskunft.

Zwei Adjektiva in *schwarzbraun* B. 161, 1 (ohne Quellenangabe).

Der Genetiv *aller* tritt steigernd vor Superlative. Wenn dieser Gebrauch sich auch schon bei Walther findet (42, 28 und 160, 22 Ausg. v. Simrock), so ist er im Mhd. doch außer dem Volksepos nicht sehr häufig. Anders in den Volksliedern. Das zur Bezeichnung des höchsten Ausdrucks des Geliebten und Anmutigen besonders gern angewandte allerliebst steht nicht nur viel häufiger als früher (Gr. W. B. I, 225), sondern es versetzt uns in den Liedern oft in die Atmosphäre des volkstümlichen Tones. So steht es L. L. 4, 1; 8, 4; 12, 1; 19, 2; 24, 1; 31, 1, 2; 32, 2; im ganzen neunmal. F. A. IX, 2; XXV; XXVII; XXXII; U. 71, 1; B. 129, 1; 135, 7; 145, 7; 155 C 1; 176, 7; 212, 1; F. N. III, 31, 1;

ebenso: *allerhöchst* L. L. 24, 2; *allerschönste* B. 131, 1; *allerbest* B. 134a 3.

Zu *allerliebst* tritt steigernd noch *herz* hinzu: U. 45, 2 *herzallerliebster gsell;* 47 A 2; 49, 3 *(die herzallerliebste mein).* B. 139, 4; 155 B 3; 208 C 3. Der Positiv steht gleichfalls schon bei Walther, die häufige Anwendung findet sich erst in späterer Zeit (Gr. W. B. IV, 2, 1254ff.) [1];

all ist mit Substantiven und Adverbien komponiert in *alzumale* L. C. S. 45; U. 18, 3 (mhd. *al ze mâle*); *allzeit* B. 129, 5; 198, 2; L. C. 4, 2; F. N. V, 7; *alzuvil* U. 48, B 4; *alsbald* B. 119, 2; — *alsdann* U. 11, 3.

Adverbia bilden auch gern miteinander Komposita, wobei der Begriff des einen leicht verdunkelt wird:

dahinten B. 221, 1 (cod. 15 Jahrh.); *daneben* B. 159, 6; (c. 1150) *droben* (zusammengezogen aus *dar obe* Gr. W. B. II, 785) B. 161, 3, ohne Quellenangabe; — *eben so* B. 218, 2, 3 (1582); *einher* B. 201, 2-5 (Hs. 1646). „Mhd. ist kein solches *în her, în hin* vorzuweisen". Gr. W. B III, 200; *herumbher* B. 176, 9; (c. 1570/70)

---

[1]) Sehr oft steht diese Komposition auch im A. L. VIII, 3 *alderliefste lief;* ferner: XI, 3; XXVIII, 4; XCI, 2; *alder liefste* XXXVIII, 3; LIII, 1; LXXIV, 3; LXXVIII, 2; LXXVII, 1; CXLXX, 2ff.; CVI, 5. 6. u. ö.

'*und da das jar herumbher kam*'. — *hervor* B. 200, 4 (1547). Im 16. Jahrh. findet sich kaum ein *hervor* neben der älteren Form *hervür* vgl. Gr. W. B. IV, 2 Sp. 1192 und III, 200. Ein Blick auf die Entstehungszeit der Lieder, denen diese Adverbialkomposita entnommen sind, zeigt, daß diese Verbindungen später auftreten. Von dem ersten Beispiel abgesehen, ist kein Kompositum von zwei Ortsadverbien vor der Mitte des 16. Jahrhunderts belegt.

3. Verba in Verbindung mit Präpositionen.

Die Präposition hat bei dem Verbum die Funktion, dessen Beziehung zum Objekt schärfer hervortreten zu lassen. An Stelle des bloßen casus obl. tritt die Präposition mit dem Objekt. Manche Verba bekommen die Neigung, nur mit bestimmten Präpositionen syntaktische Verbindungen einzugehen, und dies wird im Unterschied von dem mhd. Sprachgebrauch in den Volksliedern für einige Verba die Regel.

Bei gedenken steht mhd. meist der Genetiv oder ein untergeordneter Satz. In unseren Liedern wird es fast immer mit *an* konstruiert. F. A. X, 3: *gedenk an unser lieb;* im L. L. sehr oft mit *daran* oder *an* mit Pron., z. B. 1, 7; 3, 1; 8, 4; 21, 3; 24, 3; 33, 3; 39, 1; M. v. S. 11, 13: *an dich gedenk*; 57, 8: *gedenkest an mich;* B. 208, 3: *daran solt ir gedenken;* F. A. III, 17, 3: *wann ich an sie gedenke;* B. 129, 5, 6: *wann ich an dich gedenke;*

bedacht sein auf. B. 203 *drauff bis bedacht* (mhd. mit dem Genetiv);

bauen auf. B. 208, B. 2 (Mitte des 16. Jahrh.): *ich het auf in gebauet;* B. 213, 1 (1540) u. Ambras. Ldb. 1582: *ich baut auf eis.* — Die Redensart 'auf etwas bauen' ist nach Gr. W. B. I, 1173b dem mhd. Sprachgebrauch nicht entsprechend. „Nach dem biblischen Wortspiel: *tu es Petrus* usw., *du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich bauen meine gemeine*, Matth. 16, 18 wurde die Redensart häufig: *auf einen, auf etwas bauen, sich gründen, stützen, vertrauen*". Als ältestes Beispiel ist dafür Weckherlin angegeben. Daß die Wendung schon früher gebräuchlich war, beweisen die oben

angeführten Beispiele aus Volksliedern[1]). Die Ansicht Grimms, die Redensart habe sich im Anschluß an jenes Wortspiel gebildet, wird durch die Stelle B. 208, B 2 gestützt: *Ich het auf in gebauet als auf ein harten stein.* Ähnlich U. 304, 3 *Uff sand hab ich nit buwen ich buwt uff einen stein.* Den Gegensatz dazu: *ich baut auf eis* finde ich wiederholt bei Hugo v. Montfort: XXXI, 83; XXXIII, 41 und 109: *Der püwt uf is.* (Über den sprichwörtlichen Gebrauch dieser Redensart siehe Roethe, Reinmar v. Zweter, Anm. 64, 9 daselbst nach mhd. Sprachgebrauch die Stelle Reinolt III, 50a, b *ich bûwe ein îs.*)

fragen nach etwas. B. 176, 9 *was fraget ich nach dem kränzelein?* Mhd. steht bei *fragen* der Genetiv oder ein indirekter Fragesatz (vgl. Gr. W. B. IV, 1, 52f.).

Seltener sind Beispiele von Verbis, die sich mit Präpositionen verbinden, die den Dat. regieren:

er hat an mir gebrochen B. 208 B 2 (mhd. '*von einem brechen*');
bei sich haben B. 178, 3 (1549);
sie würd ihm folgen hinder sich B. 201, 5 spöttisch gemeint. (Mehrere Belegstellen für *hinder sich treten, gehen* A. G. IV, S. 467f. No. 51. u. Wilmanns, D. Gr. II. 639 Anm. 2. „Einige Präpositionen verbinden sich mundartlich mit *sich,* so daß sie als räumliche Adverbia der Richtung auch unreflexiv und neben einem Subjekt in der 1. und 2. Person gebraucht werden: *hinder sich* = zurück.")

Umgekehrt sind einige Verba mit dem Dat. konstruiert, welche nach mhd. Sprachgebrauch eine Präposition erfordern:

B. 166, 10 *das gehört der allerliebsten mein* = *ist ir zu eigen.* Mhd. würde die Präp. *ane* oder *zuo* stehen.

B. 141, 7 *welche meit allen nit schlafen mag* statt der Präp. *bî* oder *mite.*

4. Reflexive Verba (V. mit intrans. Reflexivum).

Eine Anzahl Verba, zunächst solche des Wissens und Wahrnehmens, zeigen im volksmäßigen Sprachgebrauch das Bestreben,

[1]) Auch Muskatblüt, Wackernagel, D. K. No. 652 *ich waiz war ouf wir bauwen*; Joh. Tauler No 481, c *und buwe uf nit dz do möge zergan.*

ein Reflexivpronomen zu sich zu nehmen, während sie in der mhd. Sprache meist absolut stehen. Diese „nicht in rein mhd. Denkmälern, sondern in Ecke, Sigenot, Morolt und Rabenschl. heimischen Formeln, die sich dann auch in das Heldenbuch und eine Hs. der Nib., den albrechtischen Tit. und sonstwo eingeschlichen haben, bezeichnen den volksmäßigen Stil des 14., 15. Jh., klingen niederdeutsch, begegnen auch bloß für das Reflexive der dritten Person, d. h. nie mit mich und dich, nur mit sich, welches sich vielleicht auch mehr der nhd. Dat. als der mhd. Akk. ist.“ Und weiter: „In den Volksmundarten stößt man noch oft auf intransitive Reflexiva, z. B. *er erschrickt sich, er heißt sich, er weint sich* usw. Volkslieder des 16. Jh. bieten manches dergleichen dar.“ Mit diesen Worten schildert Grimm (D. Gr. IV, 36) das Wesen dieser Erscheinung, die im Volksliede in der Tat einen weiteren Raum einnimmt als in der klassischen mhd. Poesie, wenngleich auch da das intrans. Reflexivum als sog. dat. ethicus nicht fremd ist (vgl. *Ich stuont mir nehtint spâte* M. F. 8, 1).

Dieser Dat. des Pron. der 1. Pers. steht gern bei *wissen, sehen* usw. L. L. 1, 5 *Ich waiß mir ein frewlein;* B. 200, 1 *Ich waiß mir ein meidlein;* B. 148, 2 *Ich sah mir in grüner aue vil manches röslein ston;* U. 81, 2 *nun sprechen sich die leute wie ich die schönste sei;* U. 50, 6 *Ich hat mir ein apfel, war hübsch und rot;* U. 24, 1 *Ich reit mir aus kurzweilen für einen grünen wald;* U. 146, 1 *ich ritt mir aus noch abenteure;* U. 339, 1 *Ich sahe mir den maien mit roten röslein umbher stan;* U. 153, 2 *das soll sich tun fraw Nachtigal.*

In diesen Fällen kann der Dativ aus dem Interesse des Subjekts erklärt werden. Rein formelhaft steht er in Fällen wie: U. 24, 4 *seind sich alle bletter mit dem külen tau beladen;* U. 31, 2 *Dort ferne auf jenem berge leit sich ein kalter schne;* U. 32, 1 *Dort niden in jenem holze leit sich ein mülen stolz*[1]).

---

[1]) Auch für das Pron. reflex. im Akkus. weisen die Lieder eine Reihe von Beispielen auf, die in der mustergültigen Sprache der früheren Zeit nicht bestätigt sind. L. L. 8, 3 *davon so muß ich mich beklagen;* U. 71, 1 *Ich armes meidlein klag mich ser.* Nur Reinh. Flor. Barl. Kl. Hätzl. belegt.

5. Fremdwörter.

Die Meistersinger und die gleichzeitigen gelehrten Dichter bedienten sich zur vermeintlichen Hebung des poetischen Stils zahlreicher Fremdwörter, die sie der lateinischen Sprache entnahmen. In manchen ihrer Gedichte sind sie geradezu gehäuft (Osw. v. Wolk.). Das Beispiel der geistlichen Dichter (Joh. Tauler, D. K. No. 468; 474; 480. Muskatblüt ebda No. 655, 657), die nach lateinischen Vorlagen dichteten oder Contrafacta zu weltlichen Liedern schrieben, Hermann von Salzburg und Heinrich Loufenberg, war in dieser Hinsicht auch auf das Volkslied von Einfluß. Das L. L. weist einige Lieder auf, die solchen Einfluß ersichtlich machen (No. 23 und 30). Auch das Antwerpener Liederbuch enthält manche Lieder, in denen das Fremdwort stark vertreten ist (z. B. XXXVI).

In den ursprünglichen Volksliedern kommen die Fremdwörter höchst selten vor. Wo ein Fremdwort, das noch als solches empfunden wird, im Volkslied sich findet, da ist Einwirkung der Kunstlyrik anzunehmen. Durch Übersetzungen, lateinische Hymnen und durch sog. Mischgedichte sind einige Fremdwörter, die aber auch erst dem Sprachgebrauch des späteren Mittelalters angehören, hie und da eingebürgert [1]). In unseren Sammlungen weist sie nur das L. L. auf, und zwar auf die äußere Erscheinung der Dame angewandt. Es sind folgende:

21, 7 *köstlich ist dein fugure.*

23, 1 u. 30, 2 *geflorieret*; 23, 1 *gemosirt, polirt.* Letzteres auch bei dem M. v. S. 44, 71 *schon polieret.* Er hat auch 60, 6 das bei Osw. v. Wolk. und Hug. v. Montf. oft gebrauchte *geformiert,* in der üblichen Reimbindung mit *geczierd* (= F. A. VIII, 1

— *Der mei wil sich beweisen* U. 18, 1; als älteste Belegstellen sind in Gr. W. B. I, 1780 H. Sachs u. Luther angeführt. Es steht auch Pass. 90, 91 '*wie Christus sich bewîsete*' (Lex. I, 257) — *die sach wird sich erst schicken fein* B. 201, 6 *und der darf sich weislich stellen* ebda 7 (16. Jahrh.) bei Konr. v. Mgbg. u. Suchenw. (Ben. II, 2, 119), also süddeutsch. — *all ding sich jetzt vernewet* B. 149, 1 (U. 57, 1 *tut mein geblüt verneuwen*) gleichfalls bei K. v. Mgbg. und Vintl.

1) Müller, Heinr. Loufenberg, S. 149ff.

beziert). Dasselbe Kolm. Hs. V, 570 *ich bin der hoechste gotes tempel nâch sîner lust schon geformieret.*

Das einzige Fremdwort, das auch in den sonstigen herangezogenen Volksliedern als eingebürgert gelten kann, ist *spazieren.* Ob es auch in dieser Periode noch als Modewort empfunden wurde [1]), läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, die Wahrscheinlichkeit spricht dafür. Das einfache *spazieren,* wie es bei Konr. v. Mgbg. 243 steht, kommt in den Liedern nicht vor; es steht als Ergänzung zu pflegen oder zu Verben der Bewegung. U. 57, 2 *spazieren zu den brunnen pflegt man zu diser zeit;* 43, 2 *Es gingen drei gesellen spazieren umb das haus.* B. 149, 3 (1602) *Ach laß uns doch spazieren ein kleins im grünen wald!* B. 189 *Ich ritt einmal spacieren, spacieren durch den Wald.* — Ferner in dem Rätsellied U. 3, 8 *daß ich es nit verliere wo ich hîn ging spatziere.*

Die übrigen Fremdwörter stehen vereinzelt in Liedern aus späterer Zeit:

B. 149, 4 (1602) *Wie schönsten geformieret die blümlein auf dem Feld.* — ebda 2. *darinne moduliret die nachtigal ganz frei,* 3. *die klein waldvögelein, wie schön sie moduliren.* Das Wort ist bei Ben. und Lex., auch bei Heyne nicht angemerkt. Es kommt bei den spät-mittelalterlichen Dichtern, auch wenn sie einen großen Vorrat an Fremdwörtern haben, nicht vor. Doch mag es durch die Vagantenpoesie in Aufnahme gekommen sein. Vgl. Carm. Bur. No. 54 Filomela stridula Voce modulatur.

kramanzen B. 201, 9 = Umstände machen. Fehlt bei Lex. Gr. W. B. V, 1991 sagt darüber: „Besonders im 16. Jahrhundert viel gebraucht ... Die Formen des Substantivums collectiver Art und des Infinitivs ohne sonstige Verbalform zu trennen ist nicht wohl tunlich, sie scheinen im Gebrauch selbst meist unklar geblieben zu sein". 201, 9 ist der Wortlaut: *„dann es* (das Mägdlein) *kann viel kramanzen."* Da das Zeitwort *können* in einem so späten Lied nicht mehr die Bedeutung des mhd. *kunnen* = verstehen, gelernt haben hat, so muß *kramanzen* an der obigen Stelle als Infinitiv genommen werden. „Zuerst bedeutete *kramanzen* den

[1]) Seiler, Entwicklung der deutschen Kultur. II, S. 121.

seltenen Gebrauch von Schrift, wohl Schnörkeln ... *„Jeder will schreiben ein kramanzen.“* S. Grüningers Narrenschiff, Straßburg 1494. Dann wird das Wort auch von Bewegungen beim tanzen gebraucht.“

„si hetten umb den kreisz ein tanzen
Und machten gar seltsam kramanzen.“
H. Sachs, 2, 4, 49a, ferner 1, 397a.

Also auch hier bedeutet es etwas Fremdartiges, dem Herkommen Widersprechendes: *gar seltsam kramanzen.* Schließlich wird es auch gebraucht von den höflichen Verbeugungen beim Grüßen = knixen, sich drehen, und in diesem Sinne ist *kramanzen* offenbar an der obigen Stelle gemeint, hat also etwa dieselbe Bedeutung wie das in dem gleichen Liede stehende *schalunzen.* — Grimm leitet das Wort ab von *gramazi* (vgl. jüng. Titur. 1931, 2 einen *gramazi* geben; Haupt 1, 226 Kaisersberg: *kramatzen* machen); Böhme dagegen von dem italienischen *gramanzia* = *negromanzia* = die bei Beschwörungen gebräuchlichen wunderlichen Bewegungen. Welche Ableitung den Vorzug verdient, ist bei dem geringen Material nicht zu sagen [1]).

6. Personennamen.

Während in den volkstümlichen Balladen Name oder Stand der Personen fast immer genannt werden, bleiben sie im volksmäßigen Liebeslied meist verborgen, auch dann, wenn die Personen durch sonstige charakteristische Merkmale im Liede deutlich bezeichnet sind. Nur wenige Ausnahmen sind zu bemerken. Der Stand weiblicher Personen wird in fl. Liedern genannt: F. A. XXV *die allerliebste greserynne,* U. 51, 2 *frau gertnerin* und B. 209, 8/9 *die spinnerinne (rockenmeidlein).* Der Name in fl. Liedern: Die 3. Strophe des Liedes U. 18 *„Der mei wil sich mit gunsten beweisen“* ist für sich eine Art Kranzlied. Darin werden die Namen der Mädchen genannt, die sich zur Frühlingsfeier bekränzen. *Die ein nent sich Margreta, / Agneta, Sophia, / Elisabeth, Frau*

---

[1]) Das Lied enthält ein anderes aus dem Italienischen stammendes Fremdwort *„unt trit auf zweien pantoffel herein“.*

Amaleia traut / das Meidlein mit Frau Gertraut; das seind die junkfraun schöne ... Die vier ersten Namen sind diejenigen, die Socin, Mhd. Namenbuch S. 95, für das 13. Jh. als die häufigsten hinstellt (neben *Katharina*). Die Aufzählung der Namen und die Rücksicht auf den Reim verbieten in unserem Volkslied den Gebrauch gekürzter Formen sowie der Diminutivendung. *Gertraut* ist der einzige rein deutsche Taufname. *Amaleia* ist bei Socin nicht aufgeführt. Die Form *Agneta* ist ebda in dem Verzeichnis dieses Namens nur zweimal vertreten, dagegen *Agnes, Agnesa* vierzigmal. — In dem Lied U. 21 ergibt sich die Namennennung in der Schlußstrophe im Unterschied von No. 18 ungezwungen aus dem Vorhergehenden: *So sind es nit drei vögelein, es sind drei frewlein fein; soll mir das ein nit werden, gilt es das leben mein.* Dann werden die Namen von zwei *Frewlein* genannt: *Das erst das heißet Ursulein, das ander Barbelein.* Beide Namen werden von Socin nicht aufgeführt. — Die Lieder No. 45 und 46 haben Diminutivform von *Elisabeth: Ach Elslein, liebes Elselein, wie gern wär ich bei dir!* Gewöhnlich werden diese Formen als Diminution von *Elisabeth* aufgefaßt: nach Socin ist Else „schwerlich eine Verkürzung von Elisabeth" (S. 53). Ferner B. 149, 6 *laß mich nicht jungen knaben, mein zartes Annelein.* Alle Frauennamen außer U. 18 treten also in der Diminutivform auf. — Von männlichen Namen wird nur der in den gleichzeitigen Balladen am häufigsten[1]) vertretene Name *Hänselein* gebraucht; B. 193, 2 *Da kam das feine Hanselein und nahm sie bei der Hand.* Ein bürgerlicher Name wird nur B. 150 genannt: *er heißt Hans Krûs.*

III. Bedeutungswandel.

In den Volksliedern der Übergangszeit ist der Bedeutungswandel mhd. Wörter von besonderer Wichtigkeit. Der begriffliche Inhalt ist bei manchen Wörtern verengt, bei andern erweitert.

[1]) U. 84, 2; 114, 1; 150, 6. 7; 228; 245; 246; 255; 295 usf. Johannes war „gegen 1300 überhaupt der häufigste Taufname", Socin a. a. O. S. 83

Eine große Zahl von Wörtern, die gerade als Ausdruck lyrischer Empfindungen dienen, haben ihren Gefühlswert nicht mehr bewahrt, sie behalten nur noch ihren Wortsinn. Bei andern hat der Gefühlswert die wörtliche Bedeutung fast völlig verdrängt. Auch sind neue Wörter und Wortverbindungen in die volksmäßige Lyrik hineingezogen worden, die ihr während der mhd. Periode fernstanden.

Da es sich in diesem Abschnitt um Wörter handelt, die ganz verschiedenartige Dinge bezeichnen, so geben wir jene nach grammatischen Kategorien geordnet.

a) Abstrakta:

anevang.

Dies Wort bedeutet in der Rechtssprache des Mittelalters die Besitzergreifung, „eine Sache durch Anpackung derselben als die seine ansprechen“ (Sachsenspiegel, herausgegeben v. Homeyer I. Tl. S. 396). Im XIV. Jahrh. erhielt es unter dem Einfluß der Mystiker und der geistlichen Dichtung die Bedeutung von Anfang = *initium*, der auch in der vorhergehenden Zeit schon gelegentlich nachweisbar ist; z. B. Freidank: *„aller Weisheit anevanc“*. Vgl. H. Loufenberg, Wackernagel D. K. No. 701, 1 *Got alles gutz ein anevang.* No. 703, 3 *ein wort von anevange dz ist gewesen ye.* No. 436, 2 *die drinnitat schon in dem wort vergossen ane anefang.* Hugo v. Montf. XXXII, 21 *weisheit anevang.* Osw. v. Wolk. CVIII, 1, 1 *Ain anefangk â gotlich vorcht.* In diesem Sinn steht auch in den Volksliedern: L. L. 44, 1 *Czart lip wie süß dein anfanch ist.* — M. v. S. 42, 43 *frau ich betracht all tag und nacht den libsten anevang, wy mich betwang liblich scherzen.* 18, 5 *zärtlicher freuden Anevank.* — 47, 15 *Du pist die erst an anefangk.* — 15. Jahrh. B. 150, 1 *sin* (des Winters) *anevang dut überdrang.* 206, 1 *Das schafft der lieb ein anefang* (Ambras. L. 1582).

hochmut.

mhd. = hoher Sinn, edle, mannhafte Gesinnung; nicht Stolz, Übermut. Diesen Sinn hat es B. 218, 3 angenommen: *Und wirst erfarn in kurzen iarn was dir wird hochmut bringen!*

hoffnung.

Nach den bei Ben. I, 702b gebuchten Stellen aus mhd. Schriftstellern ist anzunehmen, *hoffenunge* sei im Mhd. vorwiegend im religiösen Sinne gebraucht worden, da es fast nur in geistlichen Büchern und in Beziehung auf christliche Vorstellungen angewandt ist; z. B. Berthold v. Regensburg 157 *„und heizet gedinge etewâ und etewâ heizet ez hoffenunge, etewâ heizet es zuoversicht, es heizet in latîne spes“;* ferner Leseb. 855, 28 *„lebende hoffnunge“;* ebda 858, 20 *„ein vinstere verre hoffnunge einre erloesung“* und Glaube 3208 *„durch die hoffenunge ablâz sîner sunde“*. Das mhd. gebräuchliche *gedinge, gedingen* ist nach und nach durch *hoffnung*, das durch das oft vorkommende, ursprünglich mehr nd. Zeitwort *hoffen* gestützt war, verdrängt worden und findet sich im Volkslied nur an wenigen Stellen; z. B. F. A. IX, 1 *Und lebe doch eins gedingen.* M. v. S. 14, 18 *Ich han den gedingen, daz dein hercz nicht mag vergezzen mein.* 29, 26 *wenn ich an senen gar verczag, so wil ich den gedingen han.* — F. A. IX., 4 stehen die drei gleichbedeutenden Hauptwörter wie oben bei Berthold: *„Des han ein gutz gedinge, min hoffnung und myn gute zuvorsicht.“* An allen andern Stellen steht *hoffnung* allein. L. L. 4, 2 *das ich allczeyt jn hoffnung pin;* M. v. S. 41, 19 *daran doch ye mein hofnung leit.* U. 68, 2 und 72, 1 *hoffnung muß mich erneren* [1]). B. 135, 1 *all mein hoffnung setz ich zu dir.* 148, 3 *mein hoffnung die war groß.* 208 C. 2 *zu gott will ich hoffnung tragen.* (Umdichtung eines zweistrophigen Volksliedes.) F. N. V, 20, 2 *das ich doch mich zu dir versich in hoffnung vil.*

hort.

ahd. mhd. = kostbarer Schatz. In den Volksliedern dient es wie in der gleichzeitigen Kunstpoesie oft zur Anrede des oder der Geliebten und steht meist in der Reimbildung mit *wort*, vgl. Kolm. Hs. I, 189 *âvê das wort dâ von uns kam ein êwiger hort.* Der Sinn ist meist ‘auserlesener, wertvoller Schatz’, in einigen Fällen auch ‘Kraft und Stütze’. In der Apostrophe steht

---

[1]) M. v. S. 60, 19 *doch nert mein hercz ein guet geding.* 15a 42 *Mich nert auch der selb geding.* 45, 7 *geding nert mich besunderwar.*

es häufig im L. L. und beim M. v. S. *mein hort* L. L. 11, 2. 4; M. v. S. 29, 1; 37, 4. *höchster hort* 15, 3; 36, 2; M. v. S. 17, 1; *allerhöchster hort* L. L. 24, 2. *libster hort* M. v. S. 14, 27; 19, 35; 41, 5; 50, 29; 53, 1; F. A. XXIX, 8. In den Sammlungen von U. u. B. findet sich das Wort viel seltener: *höchster hort* nur B. 212, 4 (Apostr.) U. 60, 4 *das (= groß herzenleid) kann ir niemandt wenden denn du allein, du höchster hort!* (religiös). — 54, 3 *verlorn han ich mein hort.* 61, 4 *du bist meins herzen ein höchster hort (: wort).*

liebe.

Das Wort steht in der Volkspoesie nicht mehr in dem mhd. Sinne von Lust und Freude. Die im Mhd. seltene Bedeutung „*Liebe*" ist allein herrschend, die ursprüngliche völlig zurückgetreten, und das mhd. für *liebe* stehende *minne* wird nur vereinzelt in der weltlichen Lyrik gebraucht; es scheint, nachdem es seltener und darum vornehmer geworden, besonders der geistlichen Dichtung vorbehalten; s. die zahlreichen Belegstellen bei Heinrich Seuse (Ausg. v. Bihlmeyer S. 594), vgl. auch Heinr. Loufenberg, Joh. Tauler, Wackernagel D. K. No. 466, 3; 468, 2ff. — Ferner No. 447, 6 *Hitest du sein minne gern.* Kolm. Hs. III, 40 *siht man ir edel minne durch ir spiegelt ougen clâr.* V, 126 *ich bin sîn gotlîch minne;* hingegen V, 2, wo von irdischer Liebe die Rede ist: *din lieb wil sich in rechter Liebe zweien.*

Im L. L. wird *minne* zweimal gebraucht 23, 2 *ir myne,* 11, 2 in Verbindung mit *liebe: darczu hercz, syn jn steter mynn, dein lieb mag sich sein ergeczen.* In den andern Fällen steht *Liebe* allein; 1, 3 *dy lieb will sich zetrennen;* 13, 1 *jn rechter lieb;* 3 *schwir ich pey meiner lieb;* 4 *laid durch lieb.* Bei dem M. v. S. 55, 3f. *seit wort und werch und sueß gedön dir dynet umb liepleich mynn;* sonst immer *liebe.* In den andern Sammlungen dürfte sich kaum ein *minne* neben dem herrschenden *liebe* finden.

verlangen (Inf. als Subst.).

Bei Lexer W.B. nur in der Bedeutung Verdruß, Kummer aufgeführt. In den Volksliedern hat es die im Nhd. gewöhnliche Bedeutung = Sehnsucht. Dieser Sinn tritt im L. L., abgesehen

von den Stellen 3, 2; 12, 1; 19, 1 besonders 35, 1—5 hervor. *verlangen* ist nicht = Kummer, sondern die Ursache desselben. Vgl. 35, 4 *verlangen hab ich stet zu dir;* 6 *verlangen bringt mir leyden.* Ähnlich F. A. XXVI *zu dir myn zartes freuwelin Verlangen zwinget sicher mich.* B. 129, 7 *dein segen und mein verlangen macht mir mein jammer groß.* Formelhaft: *nach ir stet mein verlangen* B. 132, 1; 176, 4; auch 162, 1.

wandel.

Mhd. = Wechsel, Änderung. So noch L. C. S. 37 *wan si sin alles wandels fri;* und M. v. S. 32, 20 *sy trëwtet und enpewtet gein armen und reich sich wandels frey.* Schwankend ist die Bedeutung des Wortes 36, 6f. *mit guet behuet in frëwdenreichem wandel.* Wechsel? oder Lebensführung? Letzteren Sinn hat es zweifellos L. L. 3, 3 *dein wandel gut, dein frewntlich zucht* und 38, 2 *hertz, mut und synn bekrenket den wandel also gut.* (In dieser Bedeutung auch Osw. v. Wolk. L, 3 und Hug. v. Montf. IV, 44; 108. Heinrich Seuse a. a. O. S. 622, wo neben fünfzehn Stellen, an denen es Lebenswandel bedeutet, nur eine im Sinne von Wandlung, Wechsel.)

b) Konkreta.

α) Personen.

junges blut U. 23, 7 (B. 137, 7) *das tet eins reichen bauren son wor gar ein junges blut* = junger Bursche, junger Mann. Grimm W. B. II, 173 hat zwei Belegstellen; Fasn. Sp. 1035, 4 *ich bin auch noch ein junges blut* und Hans Sachs I, 308[a] *als ich noch war ein junges blut.* An den beiden Stellen in Schiller-Lübben W. B. I, 264 hat der Ausdruck einen spöttischen Sinn. Gutmütiger Spott liegt auch bei Hans Sachs zugrunde, hingegen selbstgefällige Keckheit in den Fasn. Sp. Diesen Sinn hat auch die obige Stelle des Volkslieds.

buler B. 213, 1 *(der buler orden). buler* ist eine Fortbildung des mhd. *buole,* die nur im j. Titur. '*Ovidius buolaere*' belegt ist. *Buler* taucht nach Gr. W. B. II, 503f. zuerst bei Kaisersberg und Luther auf und wird dann allgemein. Daß das Wort schon früher gebräuchlich war, beweist Kl. Hätzlerin II, 21, 58 „*durch*

das man wen, er sey ain puler und ist mynne frey". In den Volksliedern steht gewöhnlich:

bule.

Mhd. *buole, buol,* md. *bûle* ist in der älteren Zeit = Verwandter, Bruder, Gatte, lieber Freund (vgl. Schiller-Lübben I, 378). Später erhielt es die Bedeutung 'Geliebter, Geliebte', die es bei Walther, Hartmann und Wolfram nie hat. In der Kunstdichtung ist sie vorherrschend zuerst bei Osw. v. Wolk. VIII, 1; XXXII, 21; LXX, 33. Hug. v. Montf. III, 17; III, 65; VII, 1; XVIII, 2; 181, 262, 275; XXXIV, 30; *herzliebster buol auf erden:* XXXV, 2; XXXVI, 3.

In den Volksliedern bezeichnet *bule* den Mann und selten z. B. U. 61, 5 die Frau, es wird grammatisch als Objekt, nie als Anrede gebraucht. Die am häufigsten stehenden Attribute sind *mein* und *lieb* (liebst). Daß das Wort in der Liebespoesie recht beliebt war, zeigt das oftmalige Vorkommen[1]). Im L. L. steht es nur einmal I, 2. Hingegen bei U. 24, 6; 28, 1; 29, 1, 3, 6; 30, 1, 2, 3; 32, 3; 34 A. 2. 3; 34 B.; 36, 1, 2; 39, 4; 40, 2, 3, 5; 42 B. 1, 2, 3, 4; 43, 1; 47 C. 2; 48, 2, 3; 48 B. 2, 3; 48, 6; 54, 4; *(meins bulis)* 60, 2, 6; 61, 1, 6; 66, 1; 67, 4; B. 148, 4; 208, 2. Das B. 197, 2 vereinzelt stehende '*mein bulin*' wird als Diminutiv zu *buole* auch Germ. III, 416, 26 gebraucht.

Anm. Auch Uhland, in dessen früheren Gedichten das Wort ganz vereinzelt vorkommt (z. B. in den Sterbenden Helden v. J. 1804), nimmt, nachdem er zunächst durch des Knaben Wunderhorn sich mit der volksmäßigen Lyrik vertraut gemacht hatte, Buhle in seinen poetischen Wortschatz auf; z. B. Die Nonne: „*O wohl mir, daß gestorben der treue Buhle mein*". — Gretchens Freude: „*Mein Buhle wundertreu*". — Der Traum: „*Im schönsten Garten wallten zwei Buhlen Hand in Hand*". S. Hans Haag, L. Uhland, Die Entwicklung des Lyrikers S. 25. Nicht allein

---

[1]) In der geistlichen Dichtung bei Heinr. Loufenberg, D. K. II, No. 707 *ihesus der sol din bulli sin;* ferner bei den Mystikern: Heinrich Seuse a. a. O. 92, 17 von Jesus „*zarter, truter, unschuldiger bule*". — Sehr oft im A. L., worin es als der allgemeine Ausdruck für Geliebte, Geliebter gelten kann XI, 1 *liefste boele;* XII, 1, 4, 5. — *mijn boele* XIV, 1; XXIII, 22; XXXVIII, 6; LXXIX, 1; CXLII, 1; — Diminuiert: XXV, 1 *en boelken;* XXXVIII, 1f. *mijn boelken.*

eine Bereicherung seines Wortschatzes verdankt U. dem Volkslied, auch Motive. So beruht die Ballade „Der Wirtin Töchterlein“ auf den Strophen 12—15 des Gedichts „Der Ritter und die Maid“ (U. D. Volkslieder No. 97); anderes z. B. „Wir beide fahren wohl über den Rhein“ (No. 151, 2, 3), „Wo habt ihr euer schwarzbraunes Töchterlein?“ (No. 274, 3) hat bei ihm auf die volkstümliche Formgebung mehr oder minder eingewirkt und bestätigt die Richtigkeit der echt volkstümlichen Merkmale, weil der Dichter sich nur in einer bestimmten Gruppe seiner Gedichte davon beeinflußt zeigt.

geselle.

Dieses Wort hat einen ähnlichen Bedeutungswechsel durchgemacht wie *buole.* Ursprünglich ist es s. v. w. Saal-, Hausgenosse, dann auch Gefährte, Freund. (M. F. Kürenberg, 9, 15 *ich und mîn geselle müezen uns scheiden;* 3, 24 *mirn kome mîn holder selle.* Ebda 5, 7 f. in einer Frauenstrophe *Wol dir, geselle guete, daz ich ie bî dir gelac.* Nith. 17, 12 f. *'der het ich gerne ein krenzelîn, geselle', sprach die vrouwe.*)

Später wird das einfache *geselle* und namentlich *guot geselle* besonders von Zechbrüdern und flotten Burschen angewandt. (U. 1, 9 u. 10 *ist manig gut geselle vor dem andern entwichen;* 20, 7 *Ste auf du guter geselle und reit du durch den wald!*)

In den Volksliedern hat es dieselbe Bedeutung wie *bule,* wird auch von der Frau gesagt und dient im Unterschied von diesem hauptsächlich in der Anrede. Im L. L. steht es nicht absolut, sondern das dem Mhd. mehr genäherte *trawt geselle.* Der M. v. S. hat es als Lieblingswort; 12, 39 *dein gesell;* 15[a], 64 *Traut gesell, von hynne ker;* 19, 1 *Ich klag dir traut gesell;* 38, 12 sagt die Dame: *o, trawt geselle, wär ich pey dir;* dagegen 47, 25 *Mein liebste fraw, geselle guot.* — F. A. IX, 23 und XI, 17 steht *gut geselle* im Sinne von Freund, Kamerad; LI, 21 = Geliebte. So auch U. 24, 2 *sag mir, du guter geselle . . .;* 45, 2 *herzallerliebster gesell!*[1])

knabe.

Nach mhd. Sprachgebrauch 1. kleiner Junge; 2. ein im Dienst eines Höheren stehender Bursche. Nach Gr. W. B. V, 1314β

1) A. L. XIII, 5, CXLI, 3, 5 ff. *een goet ghesell;* — XLI, 1; XLIV, 2; L, 1 *ghesellekens,* während es in den obigen Volksliedern nie diminuiert wird, was bei *bule* doch hie und da der Fall ist.

ist das Wort im 15. und 16. Jahrh., im 14. und 13. beginnend, namentlich in bezug auf das Liebesleben der Zeit gebraucht worden, wie es im Nhd. noch der Fall ist. Bei Goethe, *Sah ein Knab ein Röslein stehn? ... Und der wilde Knabe brach's Röslein.* — Kriegserklärung: *Der lüsterne Knabe, Er winkt mir ins Haus.* — Der untreue Knabe: *Es war ein Knabe frech genung* ... Uhland: *O weh! er ziehet, der Knabe, den stille ich geliebet habe.* Mit anderer Bedeutung in dem Gedicht der Sänger: *Noch singt den Widerhallen der Knabe sein Gefühl* = ein fahrender Spielmann. Des Knaben Tod: *Es gilt dein Leben, du junger Knab* und *da zeucht er hinunter, der junge Knab* usw. und zuletzt: *Jung Siegfried war ein stolzer Knab.* — So heißt es bei Klar. Hätzlerin 227a *ain Knab was so hold mir, das er on mich nit mocht geleben.* Suchensinn F. A. XII, 1 (4. 9. 12) '*Ein junger Knabe ane argen pin / Der bat ein junges töchterlin. / Er sprach und wilt du werden myn / do lasz uns liebe versuchen.*

Bei der Verschiebung des Wortsinnes dürfte die Vertauschung der ursprünglichen Nebenform *Knabe* mit dem dazu gehörigen *Knappe* mitgewirkt haben. U. 1, Str. 3 heißt es: *so wil ich dich für einen weidelichen knappen haben.* Str. 9 *so wil ich dich han für einen weidelichen knaben.* Die Lebensstufe der damit Bezeichneten können wir nach dem Tagelied U. 96 B bestimmen. Str. 4 *Hast du durch meinen willen gesungen eine lange nacht, ich will dirs wol verlonen du edler jüngling zart.* Auch Str. 8 *Bist du verwundet sere ... ich will dirs lassen heilen, du edler jüngling fein!* Str. 6 *So bind dus (roß) auch wol ane wol an den grünen zweig! so leg dich an mein bettlein! der knab was seuberleich.*

Ferner noch U. 282, 3 *Do kam ein frischer junger knab / ain jüngling her gegangen.*

Im Sinne des Goetheschen Gedichts steht das Wort U. 56, 2 (B. 147, 2) *Der die röslein wird brechen ab das wird wol tun ein junger knab.*

Im übrigen aber läßt der Gebrauch des Wortes an keiner der zahlreichen Stellen der Volkslieder auf ein ernstes, inniges Liebesverhältnis schließen und es kann mit dem oben besprochenen *bule* nicht auf eine Stufe gestellt werden. Ein freundlicher Ton

klingt aus U. 73, 3 *gedenk daran, du junger knab, laß mich nicht lang alleine!* *und* B. 149, 1 *freu dich, mein junger knab!* (Vgl. auch U. 71, 3; 73, 2 und 4 B. 149, 6.)

An allen andern Stellen spielt ein fremdes, kalt ironisches Moment mit hinein. U. 46, 2 *da doch sonst mancher stolze knab leidt noch so mancherlei.* — — U. 52, 2 *der knab darf weiser lere / der mir den garten auf tut.* U. 50. 3 *was hilft dich, knab, dein falsche list?* 5 *Der sich uf einen distelbaum setzt und sich uf junge knaben verläst der läst sich ein blinden leiten.* B. 208 B. 3 *Daran solt ir gedenken an aller falschen knaben treu.* — — Die Verse L. C. S. 48 *so wel ich eime knaben jung sinen komer stillen* kehren dem Sinn nach in unseren Liedern noch ein paarmal wieder und bestätigen die obige Behauptung. B. 160, 3 (c. 1530) *Lieber wolt ich mit einem jungen / knabn mein zeit und weil vertreiben.* 201, 3 *Sie wolt gern haben ein frechen / knaben der flugs mit ir tet scherzen.* Und schließlich: A. L. XXXI, 1. 2 *Hadde ick nu eenen knap / Die mi dat luytken sloech.*

schatz.

Der Bedeutungswandel dieses Wortes läßt sich mit demjenigen von *hort* vergleichen. Mhd. ist es 1. Geld, Reichtum. 2. Geld und Gut, das man liegen hat, Schatz. 3. Auflage, Steuer Tribut. Die Bedeutung von 'Geliebte, Geliebter' kommt erst in den Volksliedern auf, und daneben bei Osw. v. Wolkenst; doch macht sich bei ihm die Bedeutung No. 2 noch einigermaßen geltend: LXXXVIII *kumm, höchster schatz.* XCII *Ain êren schacz ân tadels ort;* besonders XCIV *Rue nit sorgen, mein verborgenlicher Schatz.*

Diese Bedeutung liegt auch noch in dem Volkslied U. 70, 6 zugrunde: *Der knab der sprach mit züchten: / Mein schatz ob allem gut.* In sämtlichen andern Liedern ist diese Grundbedeutung abgestreift, und das Wort hat sich in ein reines Kosewort umgewandelt. U. 57, 6 *darauß sie krenzlin machen und schenkens irem schatz (: schmatz).* B. 135, 2 *rat zu, du mein treuer schatz!* 161, 1 *Den besten schatz und den ich hab, der will jetzt von mir scheiden.* F. N. IV, 1, 3 *darumb mein schatz denk an die wort.*

Schatz wird ebensowenig wie die oben besprochenen Worte diminuiert. Eine Ausnahme finde ich nur U. 259, 2 *Der Guguck fliegt übers nachbars sein haus, ‘schön schätzel, bist drinnen,’ komm zu mir herauß!*

β) Sachen.

gesicht.

B. 132, 1 *dein freundlichs gesicht hat mir mein herz gefangen.* Das mhd. *gesicht* (stf. u. stn.) hat die Bedeutung von das Ansehen, der Anblick, die Erscheinung, Vision; die von Angesicht, Antlitz hat das Femin. nur an zwei Stellen (Ben. II, 2, 283); das Neutr. ist im Mhd. s. v. w. der Anblick, das Sehen oder die Erscheinung. An der obigen Stelle bedeutet es nicht das wahrnehmende Subjekt, sondern Vorderseite des Kopfes.

kopf.

Das Wort hat mhd., ebenso wie das nd. *kopf* (Schiller-Lübben II, 525) die Bedeutung von ‘Becher, Trinkgefäß’, ferner ‘Hirnschale’. So wendet es der M. v. S. an 81, 7 f. *manigen throph aus dem koph.* Dagegen B. 135, 3 (1536) *Bei meines bulen kopfen da stet ein güldner schrein* (U. 30, 1 *Bei meines bulen haupte*). Nach den Belegstellen der W. B. ist der Bedeutungswandel erst nhd.; indessen steht schon Nith. 54, 20 *koph* = Haupt.

kappe.

B. 201, 2 *sie hengt im an ein kappen* (vgl. Schiller-Lübben II, 427), wo *kappe* = Schlag auf die Kappe, den Kopf. Kappen als Subst. bedeutet im Plur. Schläge oder auch milde Verweise, Zurechtweisung (Gr. W. B. V, 197 No. 4 und 193 No. 7), sowie Wamse die Prügel selbst bedeuten. Wir würden also die Stelle des Liedes zu erklären haben: *Sie gibt ihm einen Schlag auf den Kopf.*

c) Adjektiva.

brav.

B. 155 B 4 *Nun sag, nun sag, brav Meidelein,*
wie stet mein und sein sach?

Gr. W. B. II, 339 bezeichnet dasselbe als „ein jetzt allgemein gangbares, uns aber erst im 17. Jahrh. aus der Fremde zugebrachtes Wort; zunächst scheint es im 30jähr. Krieg durch die Soldatensprache Eingang gefunden zu haben". Heyne, D. W. sagt gleichfalls: „zu Anfang des 17. Jahrh. aus der franz. Soldatenspr. übernommen". Die früheste Belegstelle ist bei Gr. a. a. O. 1628, bei Heyne 1617. Obiges Lied ist gedruckt zu Nürnberg c. 1550 bis 1570; an der zitierten Stelle hat *brav* schon nicht mehr den Sinn von „wild, kampfgrimm", den es „im Deutschen nach seiner Übernahme wohl noch bewahrt" hat (Heyne), sein Sinn ist schon gemildert und veredelt.

heimlich.

Mhd. vor allem s. v. w. zum Hause gehörig, vertraut; seltener = geheim. In dieser Bedeutung nach den bei Ben. angegebenen Stellen nur als Adjektiv, als welches es mehr das passiv verborgen Gelegene oder Gehaltene, das Versteckte in bezug auf Orte, Dinge, Kräfte bedeutet (Gr. W. B. IV, 2, 875). Später verdrängte es ganz das mhd. *tougen*, Adv. *tougenlîche.*

Als Adjektiv steht es U. 67, 1 *mein herz tregt heimlichs leiden.* 57, 5 *bringt oft ein heimlich fieber.* B. 208 A & B *das heimlich leiden mein.* B. 208 C. 1 *Denk an das heimlich scheiden.* — Substantivisch: B. 209, 7 *Und do ich nechten bei ir was tet mir ein heimlichs beichten.* — Sonst als Adverb: L. L. 20, 1 *wenn ich heimlich zu ir kumm.* 24, 1 *so trag ich doch heymlich schmerzen.* U. 70, 1 *Ich stund an einem morgen heimlich an einem ort.* B. 129, 4 *ich kam heimlich gegangen.*

hübsch.

Mhd. = feingebildet, anständig (M. S. F. 7, 21 f. *eines hübschen ritters gewan ich künde).* In der späteren Volkspoesie bedeutet es 'schön, zierlich, niedlich'. Oft wird es mit dem Adj. fein verbunden, was dann gebräuchlich wurde, als beide ihrer Bedeutung nach auf gleicher Stufe standen, ähnlich wie das mhd. *hövesch* mit sinnverwandten Adjektiven verbunden wurde, z. B. bei Hartmann und Gottfried v. Straßburg mit 'erbaere' (vgl. Lachmann z. Iwein 116).

In den Volksliedern wird es von Personen, Tieren und leblosen Dingen gebraucht. F. A. XXV *Mit eyme hübschen döchterlin;* M. v. S. 46, 1 *ain hübsches frëwelein czart;* U. 70, 1 *frewlein hübsch und fein;* U. 15, 14 *jungfraw hüpsch und fein;* B. 21, 1 *drei hüpsche frewlein;* B. 200, 1 (201, 2) *ein meidlein hüpsch und fein;* — U. 11, 2 *der Gutzgauch der ward hüpsch und fein;* 29, 2 *waldvögelein hüpsch unde fein;* M. v. S. 88, 13f. *Ich wais kain czeit, dy hübscher sey wenn der may;* L. L. 6, 2 *dy hübschen röslein gemaydt; huebsch* ist ein Lieblingswort in den Gedichten des A. L. und wird gern als Attribut bei abstrakten Hauptwörtern gebraucht, z. B. bei *moet* IV, 5; XXXVIII, 5; LXXVII, 6; LXXX, 1, 4; CCX, 1 u. ö.; *edelen huebschen moet* IV, 5; XI, 3; *huebsch ende fijn* XLI, 1.

frei.

Mhd. ist *vrî* s. v. w. nicht gebunden oder gefangen oder auch frei von etwas (vgl. Iw. 1531) *er weste wol daz Keiî in niemer gelieze vrî Vor spotte und vor leide.* — Nith. 69, 7 *sie ist von missewenne vrî* ebda 74, 30; 100, 39. Allmählich geht *vrî* zu der rein abstrakten Bedeutung 'unbekümmert, sorglos, heiter' über, und so tritt es in den Volksliedern auf. U. 19, 1 *ein freies gemüte;* 40, 4 *so will ich greifen ein freien mut;* 42, 2 *ich wünsch meim bulen ... ein freies gemüte.* — Im Sinne von offen, ungehindert 57, 3 *die beume blüen frei;* 16, 9 *da leit ein freie straße;* — Gern werden frisch und frei zusammengestellt U. 16, 8 *ain frischen freien mut des soll ain krieger haben;* 49, 7 *er hats so wol gesungen auß frischem freiem mut;* ebenso B. 217, 7.

quit.

quit werden mit dem Genetiv in der älteren Rechtssprache = los, frei werden (Schiller-Lübben III, 40f.). Die rechtliche Bedeutung ist beim Gebrauch des Wortes in der weltlichen und geistlichen Poesie ausgeschlossen. Da der Ursprung des Wortes dunkel und seine Verwendung bei den älteren Dichtern nicht gebucht ist, verlohnt es sich, einige Belege zu geben: Reinmar 49, 2 *Diu Minn ... süezt ir vîndes munt unt tuot ir vriunde süeze quît.* Joh. Tauler, Wackern. D. K. No. 466 *maneger sorgen*

quit; 476, 1 *dz ich sie trostes quit;* Heinrich Seuse a. a. O. 492, 6 *gottes von gotte quit.* — U. 318, 2 *wann leib und sel sich scheiden soll, so mach uns aller sünden queit!* [1]) — B. 129, 3 *ob ich es mag volbringen meines unmut werden quit.*

stolz.

Mhd. = *hochgemut.* Von hier geht es zu der Bedeutung 'stattlich, prächtig', über. Es steht zunächst formelhaft als Attribut zu *ritter* u. dgl., dann „bemächtigt sich die höfische Dorfpoesie des Wortes“ (Er. Schmidt, Qu. F. IV, 82). Schließlich wird es auch, wie in unseren Volksliedern, auf Sachen angewendet. Nhd. ist der letztere Gebrauch wieder eingeschränkt, wie die unten folgenden Beispiele erkennen lassen.

Die Bedeutung des Wortes in seiner häufigsten Anwendung ersehen wir aus U. 77, 5 *Ach fraw! ir hond ein stolzen leib / ich main ir seit eins grafen weib.* Diese Verbindung ist nicht selten; L. L. 7, 1; B. 166, 16 *ir stolczer leib;* L. L. 27, 1 *dein stolzer leib;* U. 58, 4 *mit meinem stolzen leib;* — U. 43, 3 *der dritt ein stolzer schreiber;* 46, 2 *da doch sonst mancher stolczer knab leidt noch so mancherlei.* Hier weist es auf die Gesinnung, Denkart hin. — Dem nhd. Sprachgebrauch weniger entsprechend bei U. 30, 2 *ich hab des brünnleins trunken manch stolzen trunk;* 32, 1 *mülen stolz.*

zart.

Der Bedeutungswandel ist ähnlich wie bei stolz. Ursprünglich s. v. w. geliebt, vertraut, gelangt es zu der Bedeutung von 'lieblich, fein', und wird gern mit *lieb* zu einem Wort verbunden. Es ist ein Lieblingswort im L. L. und beim M. v. S.; L. L. 7, 4; 12, 1; 15, 2; 16, 1; 19, 2; 24, 1 usw.; L. L. 7, 2 *zartlibste frau und zart liebster geselle mein;* 25, 1 *zartt lieb;* M. v. S. 87, 1 *trawt liebstes frëwlein czart;* F. A. XXXII *Min aller liebstes freuwelein zart.* Ähnlich B. 149, 5; 160, 2 — 136, 2 *den zarten Schlüssel findstu nit;* B. 130 *Von edler art, auch rein und zart, bist du ein kron.* Die ursprüngliche Bedeutung tritt ganz in den Hintergrund.

[1]) A. L. XXVIII, 1 *Ic ben mijns liefkens quijt.* — XC, 7 *He is mijns quijt.* — XLI, 1 *zyn geldeken quijt.*

d) Verba.

krenken.

Mhd. = schwächen, verderben, herabsetzen, zu nichte machen (*kranc* = kraftlos, wertlos, gering, geschwächt). Manchmal liegt der Begriff 'bekümmern, betrüben' dabei nahe (Ben. I, 875a). Jene Bedeutung enthält noch M. v. S. 29, 10 *tut mich an freuden krencken.* In den andern Fällen ist das Leiden des Gemüts darunter gemeint. L. L. 1, 7 *dein scheyden tut mich krenken;* B. 131, 2 *ir lieb die krenket mich so hart;* B. 155 B. 6 *daß du mich übergeben wilt kränkt mir mein mut und sin;* 215, 1 *ein ander hat mich verdrungen dasselbig krenket mich.* Reflexiv: 220 A *Mein herz das krenkt sich hart.* — Im Sinn von sehnsüchtig verlangen B. 130 *das hertz krenkt sich nach dir.*

kriegen.

B. 193, 5 [1]) *kriegt mein lieb einen andern.*

krîgen erscheint als st. Verb. in der Bedeutung: 'sich anstrengen, ringen, streben' zunächst md. und sehr häufig nd. [2]) (Schiller-Lübben II, 568f.); als *erkrîgen* in der Bedeutung *mit Anstrengung erreichen.* Daneben ging ein schwaches Verbum, das auch die Bedeutung 'sich anstrengen, kämpfen, streiten' hatte (M. v. S. 27, 5 *so krigt mein hercz dy widerpart).* Aber in der Bedeutung von *krigen* = 'erhalten, bekommen' steht es erst im XV. u. XVI. Jahrh.; (U. No. 97, 3 *krieg ich den herren selber nicht, so klag ichs meiner mutter;* No. 275, 2, 4 *meinn man (son) den kriegst du nicht*). Indessen ist die Entwicklung der Bedeutung klar: das *st*- und das *sw*-Verbum hatten ursprünglich die Bedeutung von durch Kampf, Anstrengung erreichen; das Moment des Streitens, Kämpfens trat dabei allmählich in den Hintergrund, und es blieb der

---

[1]) Das Lied stammt aus dem Bergliederbüchlein, gedr. c. 1730. Es enthält „viele Volkslieder älterer Zeit“ (Böhme S. 799), zu ihnen gehört auch, wie formelhafte Wendungen der 2. u. 3. Strophe zeigen, das obige Lied.

[2]) Oft im A. L. XC, 5 *Dat ic oeyt so lief gekrege;* CXLIII, 3 *Is u te crijghen in mijn gevoech;* CXXXI, 6 *Ic hope noch troost te crigen;* ebenso XXII, 4; CXLI, 9.

Nachdruck auf dem Erhalten, Bekommen, in welcher Bedeutung das *sw*-Verbum *kriegen* gang und gebe ist (vgl. Gr.W. B.V, 2239ff. und 2245b).

kunnen.

Der Begriff des Verbums *kunnen* ist im Mhd. eingeschränkter als in späterer Zeit und bezieht sich vorzugsweise auf das geistige Wissen und Verstehen, nicht auf die körperliche Stärke und Kraft. Letzteres bezeichnet das mhd. *mügen.* Soll daher beides ausgedrückt werden, geistiges Verstehen und körperliches Vermögen, so werden *kan* und *mac* verbunden. In der späteren Zeit des Mittelalters erscheinen die Begriffe der beiden Verba verwischt: *kan* bedeutet im allgemeinen das Vermögen und *mac* nimmt die Bedeutung von *wollen, mögen* an [1]). Auch in den Volksliedern läßt die Verbindung von *kann* und *mag* die alte spezifische Bedeutung der Verba nicht mehr zur Geltung kommen, es liegt lediglich ein Pleonasmus vor. L. L. 24, 1 *das kan noch enmag dir doch geschaden nit;* 52, 5 *darumb mich betten hast das kan und mag nit sein;* 67, 4 *das kan und mag doch nit gesein.* Der unpersönliche Gebrauch der beiden Verba schließt ein Hervortreten ihrer spezifischen Bedeutung aus. Letztere ist noch hie und da zu erkennen, wenn sie negativ stehen: F. A. LXIII, 6 *On got so mag uns niemant scheiden;* M. v. S. 14, 24 *Sölch geluk ich nicht verdinen kan;* 19, 42f. *so loset ydermann dem, der da klaffen kan* und 17, 9 *wy ich pey dir nicht mag gesein, so pin ich doch all zeit das dein.* Doch auch bei ihm ist die Bedeutung schwankend: 86, 7f. hat mögen auch im negativen Satz die Bedeutung wie im Nhd.: *und wer mer geit, dann er selber hat, dem selben mag man nähner nicht.*

IV. Diminutiva.

Das volksmäßige Liebeslied ist der naiv-treuherzige und vertrauliche Ausdruck persönlichsten Gefühls und hat als solches eine

[1]) Vgl. „Die Bedeutungen und der syntaktische Gebrauch der Verba *können* und *mögen* im Altdeutschen". Z. f. d. Phil. XXII, 33 und 56.

große Vorliebe für die Diminutivbildung [1]) bei Hauptwörtern, wodurch nicht eine Verkleinerung, sondern die Freude und der Anteil des Herzens an dem geliebten Gegenstande ausgesprochen werden soll. Eine Untersuchung und Vergleichung sämtlicher in den Wörterbüchern von Beneke und Lexer verzeichneten Diminutiva aus der mhd. Zeit führt zu dem Ergebnis, daß dieselben von den eigentlich klassischen Schriftstellern verhältnismäßig sehr wenig gebraucht werden. Auch die geistliche Dichtung wendet sie nicht häufig an. Wo sie vorkommen, da steht der Gebrauch der betr. Vollwörter mindestens ebenbürtig zur Seite. Man kann sagen: in der Regel bedient sich die klassische mhd. Literatur des Vollworts, und nur, wenn etwas als wirklich klein, unbedeutend oder jung bezeichnet werden soll, steht das Diminutivum; oder auch zur Hervorhebung eines Gegensatzes. So sagt Walther 52, 22 *vröudelîn* = eine kleine, geringe Freude; 66, 2 *troestelîn* = ein bißchen Trost; 35, 3 *lobelîn* = ein kleines Lob, im Gegensatz zu *lop: „sîn lop ist nicht ein lobelîn"*. Er. Schmidt stellt die Diminutiva bei Walther dem *ein wênic fröide* und ein *trôst wie klein er sî* bei Reinmar als das „Volkstümlichere" gegenüber (Reim. v. Hag. S. 51 Anm.). Die geistliche Poesie gebraucht das Verkleinerungswort meist nur in bezug auf das Jesuskind, demgegenüber eine gewisse Vertraulichkeit am Platze zu sein schien.

Eine Ausnahme von diesem Sprachgebrauch der mhd. Literatur machen Gottfried von Straßburg und seine Schule und besonders Heinrich von Freiberg. Sie erschöpfen sich geradezu im Gebrauch der Diminutiva und wenden sie in der Schilderung von Personen, Tieren, Pflanzen auch da an, wo eine Diminution nicht vorliegt.

In den Volksliedern der älteren Zeit ist der Gebrauch der Verkleinerungsform im allgemeinen auf das beschränkt, was den subjektiven Anteil des Herzens hervorruft. In den Natureingängen sind die Verkleinerungsformen ursprünglich äußerst selten. In den Natureingängen der Sommer- und Winterlieder Neidharts,

---

[1]) „Ihren eigentlichen Boden hat sie überall in dem vertrauten Verkehrston; würdevoller Rede, ernster Betrachtung, kalter Geschäftsprosa sind sie fremd." Wilmans, D. Gr. II, § 249.

die wie Bielschowsky und Liliencron nachgewiesen haben, im Anschluß an die alte Volkspoesie gedichtet sind, kommt überhaupt kein Diminutivum vor, mit Ausnahme des neben *vogele* stehenden *vogelîn,* das auch bei Veldeke, Walther, Morungen häufig wiederkehrt. Alles das aber, worin bei der geliebten Person namentlich die äußeren Eigenschaften und Vorzüge bestehen, oder was in ihrem Besitz ist, mit ihr in Berührung kommt, wird gern durch die Verkleinerungsform bezeichnet, die somit den Charakter einer Koseform annimmt[1]).

Im einzelnen ist über den Gebrauch der Diminutiva in unseren Volksliedern folgendes zu bemerken: Zur Bezeichnung der Dame dienen *weib, frau* und *fräulein.* Im L. L. steht *weib* nur zweimal 27, 1 und 33, 1 (Str. 3 auch *frau* zweimal); meist *frau* 3, 2, 3; 4, 1; 5, 1, 2, 3; 7, 2, 4; 8, 4; 11, 2; 12, 1; 15, 3; 16, 1; 19, 1, 2; 25, 1; 31, 1; 32, 1, 2; 33, 3; 36, 2, 5; 38, 1, 2; — seltener *frewlein:* 15, 2; 16, 2; 24, 1; 27, 1, 3 (daneben in der gleichen Str. *weib*); 29, 3, daneben Str. 1 u. 2 *fraw;* 32, 2 (in der 1. u. 2. Str. auch *fraw*), 36, 1 (Str. 2 *fraw*). Umgekehrt bevorzugt der M. v. S., der in vielen Beziehungen sich sprachlich mit dem L. L. berührt, die Verkleinerungsform *frëulein:* 11, 39; 12, 50; 40, 39; 41, 1; 60, 1; 87, 1 (*weib* steht nur 50, 27). In den meisten Fällen wird also im L. L. das Vollwort *fraw* gebraucht; im Gebrauch der Wörter *weib, fraw, freulein* wird kein wesentlicher Unterschied gemacht, sie dienen in manchen Gedichten zur Bezeichnung einer und derselben Person. Die in andern Sammlungen so häufig angewendeten Wörter *mägdelein, meidlein, dirnelein* u. dgl. kommen im L. L. und bei dem M. v. S. nicht vor. F. A. XVI, XXVIII, XXXII *frewwelin,* XXXI, XLVII, 7, 10, 12 *jungfraw.*

Die Lieder in den Sammlungen von Uhland und Böhme haben meist Verkleinerungsformen von *magd,* das als Vollwort selten steht: U. 34 A. 1; B. 199, 1.

Die gewöhnlichste Form ist *meidlein:* U. 18, 3; 26; 27, 2, 6; 39, 3; 43, 2, 4; 68, 2. — B. 196, 1, 2, 3, 4, 5; *mädlein:* 199, 1, 2, 3;

---

1) Valentin Beyer Q. F. 97, 85 „Es ist nicht zu leugnen, daß die Verkleinerung als Koseform beim Volk eine große Rolle spielt“.

200, 1; 201, 2, 9; 206, 4; *rockenmeidlein:* 208, 9; — mit der Endung *-lin (lien):* U. 34 B; 57, 2 (beide älteren Ursprungs); B. 160, 1 (Text aus Fischart, Geschichtklitterung Kap. 8). — 197, 1 *meidelin: gesein.*

mägetlein: U. 23, 5; *mägdlein:* 24, 9, 10; 56, 3; 64, 4; 73, 3; — *mägdelein:* B. 193, 1, 2; *mägdel:* U. 28, 5.

frewelein kommt in diesen beiden Sammlungen nur selten vor: U. 38, 1; *jungfrewlein* 52, 3, 6 und B. 160, 2, 4, doch wie im L. L. gleichzeitig mit *fraw* zur Bezeichnung derselben Person.

dirn(e)lein B. 198, 2; 201, 1; das B. 199, 1, 2 stehende *dierlein* fehlt in Gr. W. B. Es ist die Verkleinerungsform für das mundartliche *dier*[1]). (Suchensinn, F. A. XII, 2: *dirlin.*)

Auch zur Bezeichnung der äußeren Körpererscheinung dienen meist Verkleinerungsformen, und zwar vornehmlich dann, wenn von der zweiten Person die Rede ist. Auch dadurch wird bestätigt, daß die Verkleinerungsform die Bedeutung der Koseform hat. Am häufigsten steht die Verkleinerung von *mund.* Das Vollwort bleibt entweder aus Rücksicht auf den Reim, wie L. L. 4, 1 *munde, grunde;* U. 30, 2 *mund, trunk;* 56, 2 *mund, herzensgrund;* 56, 6 *mund, grund;* B. 131, 2 *mund, stund;* B. 206, 3 *mund, herzensgrund;* — oder wenn ein Attribut dabeisteht: L. L. 19, 2 *dein roter mundt so czart;* 27, 2, 4 *auß irem rosenvarben mundt;* F. A. XLVII, 4 *schafft, lieb, din rotter munt;* LI, 1 *roter m.;* U. 29, 2 *meins bulen roten m.* Doch wird es auch in solchem Falle oft diminuiert: L. C. S. 37 *ir zartez mondelin rot;* L. L. 32, 1; *dein mündlein rot;* 22, 3, 30, 3 *ir mündlein.* — 35, 3 *nach irem mündlein rot;* U. 47, C. 3 *an deinem mündelein;* 56, 1 *das mündelein;* 67, 3 *ir mündlein das ist zart;* B. 209, 1 *ir mündlein rot;* Bergr. No. 9, 4; 15, 1; 19. 1 *ir mündelein und das ist rot.*

Regelmäßig diminuiert wird *auge,* mag nun von der zweiten oder der dritten Person gesprochen werden: L. L. 1, 6; 22, 3 *ir ewglein;* 23, 2 *je ewgel;* F. A. XLVII, 56 *ir eigelin;* U. 67, 3 *ir euglein;* B. 201, 2 *sie hat zwei ewglein;* Bergr. 15, 3 *Ihr eugelein die sind klare.* — In ähnlicher Weise steht: L. L. 1, 6 u. 30, 2 *ir*

[1]) A. L. CXIX, 1 *huebschen dier; dierken* XXXVI, 1; CLXXIX, 1.

wenglein; Bergr. 15, 3; 32, 3 *ihr wenglein sind liligen Farbe.* — B. 131, 3; M. v. S. 44, 33; L. L. 30, 3 *ir helßlein;* U. 56, 1 *die bäcklein;* — B. 131, 3 *ir härlein,* ebda *ermelein;* Bergr. 15, 3 *Zwey blancken ermelein schmale.* — Hingegen erscheint das häufig vorkommende *hand* nie in der Diminutivform, mag es absolut stehen oder mit einem Attribut.

Während in der mhd. Lyrik außer dem Wort *blume* auch die Blumennamen nur in Ausnahmefällen in der Verkleinerungsform genannt werden, ist in der späteren Volkspoesie das Verhältnis das umgekehrte: das Vollwort ist selten, das Verkleinerungswort die Regel. Es heißt fast immer *blümlein:* L. L. 9, 1. 4. 5; 30, 2. 4; F. A. IX, 2; U. 3 (5×); 19, 1; 24, 7. 8; 38, 3; 48 A. 2; 49, 5; 67, 3; B. 149, 4; 206, 1. — das ältere *blumlin* hat F. A. XXVI; XXXV; XLIV; *röslein:* L. L. 6, 2, 3; U. 23, 1, 4, 5, 6; 24, 1, 2, 3; 27, 5, 6; 28, 2; 52, 1; 56, 1; 73, 4. Rosen stehen nur in Verbindung mit andern Blumen, z. B. 209, 4 *feiel und rosen;* oder wenn mehrere Attribute dabeistehen: U. 57, 4 *weiß und rote rosen;* doch nicht ohne Ausnahme: L. L. 6, 3 *rößlein brawn und blo.*

Wie sehr die Neigung zur Diminuierung von Hauptwörtern in den Liedern der späteren Zeit zugenommen hat, ersehen wir an einigen Beispielen. U. 29 hat das einfache Volkslied: *Die brunnen, die da fließen, die sol man trinken.* Der Text stammt aus den Bruchstücken eines fl. Blattes (Straßburg bei Thiebolt Berger) und geht auf alte Überlieferung zurück. Der zu einer Melodie des 16. Jahrh. gehörige Text bei B. No. 133 hat: *Die brünnlein, die do fließen.* Auf die jüngere Textgestaltung deutet auch das Adv. *do,* das ursprünglich temporal ist, aber später mit dem lokalen *da* vertauscht wurde. Die ältere Version bei U. hat *da.* — Auch die geistliche Dichtung beweist diese Neigung zur Diminutivbildung. U. No. 340 Str. 1 steht das alte Lied: *Es ist ein ros entsprungen;* die später hinzugedichtete Str. 2 fährt fort: *Das röslein, das ich meine.*

U. 42 B. *Wann ich des morgens fru uf ste, zu meinem lieben bulen ich ge.* Hierfür ist B. 204a in der zweiten Zeile später eingesetzt: *und in meines Vaters stüblein ge,* was willkürlich und widersinnig ist, weil durch das folgende *so kumpt mein*

lieb und beut mir ein guten morgen und Str. 2, 2 *ich wünsch meim bulen ein stäten sinn* der Charakter des Gedichtes als Liebeslied doch gewahrt bleibt. So auch im A. L. X, 4.

Tsmorgens als ich op stae
Ende ick mi wel gheciert hae
So coemt mijn lief Ende biedt mi goeden morghen
Goede morghen so wil ick wel vorwaer.

Auch von Kranz steht fast nur das Diminutivum: *krenzlein* U. 20, 1; 27, 8 (2×); 9 (2×); 32, 4 *(krenzelein von Perlen);* 64, 4; M. v. S. 85, 8; B. 149, 4; 200, 3; 209, 2, 4; — *krenzlin* U. 57, 6 und B. 160, 2, 3 (in beiden Liedern die Endung *-lin* auch bei andern Wörtern).

Daß der Gebrauch der Verkleinerungswörter zur Manier geworden, zeigen einige sonst ungewöhnliche Formen, wie U. 14 A. 2 *die leublein sein all erblichen;* 14 C. 3 *sein bletlein sein a. erb;* — *blätlein* U. 27, 7; *distelein* B. 193, 1 und 197, 1; *steglein* U. 56, 2; *espeszweigelein* B. 178, 1; — ferner: *gärtelein* U. 27, 3; 28, 1; 54, 4; 67, 2; B. 193, 4; *wurzgertlein* 51, 1; *beumelein* U. 30, 3 und 51, 2; *lindelein* U. 27, 2.

Außerdem Gegenstände, die mit der geliebten Person in Berührung stehen: *kemmerlein* U. 29, 7; 47 A 2; *tröpflein* B. 148, 3; *sichellin* 34 A 1, während das wohl ältere einstrophige Lied 34 B. *sichele hat;* B. 190 *so kauf ich euch ein sichelein.*

Wie Blume wird auch Vogel fast immer diminuiert. Dieser Gebrauch ist bei den Minnesängern schon vorbereitet[1]), aber er ist doch nicht beinahe ohne Ausnahme, wie im Volkslied. *vög(e)lein* U. 18, 1; 20, 6; 21, 1. 2; 29, 3; 57, 1 *(vöglin)* und öfter; *waldvögelein* U. 29, 2; 39, 4, B. 149, 3; 159, 5; *waldvogelein* U. 16, 3, 4, 5. — Das F. A. XLIII und M. v. S. 83, 20 *stehende fälklein* bedeutet *junger Falke,* wie aus dem Zusammenhang ersichtlich.

Zum Schluß sei noch bemerkt, daß die Dichter der Schlußstrophen *ir lied* meist als *liedlein* bezeichnen, auch wenn es sich

---

[1]) M. F. 33, 16 *der kleinen vogellîne sanc;* 34, 4 *ein kleines vogellîn;* H. v. Veldeke 59, 13 *diu kl. vogellîn;* 67, 13 *din vogelkîn;* Heinr. von Morungen 132, 35 *eine kl. vogellîn.*

um vielstrophige Gedichte handelt: U. 23, 7; 49, 7; 51, 9; 56, 7; 60, 7; 61, 5; B. 104b 12; 196, 5; 217, 7. Ausnahmen: U. 59, 14 *Dieß lied will ich beschließen* (Gg. Grünewald). B. 201, 9 *Domit will ich mein lied beschließen.*

Die Verkleinerungssilbe *-chen* ist in den Liedern unserer Sammlungen nur ein paarmal angewendet, so U. 63, 1 *So hab ich doch die ganze woche mein feines liebgen nicht gesehn.* — In derselben Strophe aber auch die Verkleinerungsform *-lein; jungfräulein* und *herzelein;* außerdem U. 93 B. 3 *feins liebgen;* doch Strophe 4. u. 5. *mägdelein* und *schleierlein.*

Viel häufiger ist das süddeutsche *-lein* in niederdeutschen Texten nachweisbar. U. 15 B. 4. u. 5. *waldvögelien;* 8. u. 12. *vogelien;* 7. *goldringelien;* 10. *dochterlien;* 11. *hötelien;* 13. u. 14. *mädelien;* 17, 1 *blömlin;* 3. *waldvögelin;* 4. *vögelin;* 7. *meytlin;* 22, 3 *dar de rode röselin stan;* 4. *gi hebbt jo den roden röselin kenen schaden gedan;* 55, 1. 2. 3. *bluemelein,* Str. 3 neben *bluemgen.* Auch das A. L. hat mehrfach die Endsilbe *-lijn;* XXII, 12 *maechdelijn;* LXI, 1 *Het voer een maechdelijn ouer rjn;* LXXI, 9 *een huebsch maechdelijn;* XXII, 12; XXV, 2 *canselijn;* XXIX, 1 *dochterlijn.*

V. Poetische und stilistische Technik der Volkslieder.

1. Epische Stilmittel[1]).

a) Pleonasmus.

Im allgemeinen hat das Volkslied eine kurze, knappe, oft sogar elliptische Ausdrucksweise. Doch werden abstrakte Begriffe und Gegenstände der Wirklichkeit, die besonders hervorgehoben werden sollen, gern durch pleonastische oder gehäufte Zusätze

[1]) Es wird hierbei im ersten Teil das von Mayer (A. G. III, S. 74ff.) angewandte Schema befolgt, weil es sich um einen mit den Liedern des Mönchs von Salzburg nach Inhalt und Form verwandten Stoff handelt und so leichter eine Vergleichung der Ergebnisse ermöglicht wird.

verstärkt. Begriff oder Gegenstand sollen dadurch an Klarheit, Schärfe und Deutlichkeit gewinnen. In andern Fällen werden Ausdrücke und Wendungen, deren ursprüngliche Bedeutung abgeschwächt ist, als sogenannte Füllwörter einem Worte beigefügt, ohne daß dadurch ein neues begriffliches Merkmal hinzutritt oder ein malerisches Moment des Ausdrucks erreicht wird. Dadurch entstehen im Volkslied oft leere, nichtssagende Wiederholungen, wie sie indes die volksmäßige Dichtung aller Völker aufweist. Es sei nur an die alliterierenden und tautologischen Redensarten erinnert.

Ein episches Stilmittel, das in den Volksliedern gern gebraucht wird, ist die Umschreibung durch

α) gepaarte Ausdrücke, gelegentlich mit der Klangfigur der Alliteration. L. L. 15, 1; 26, 1 *schimpf und schercz;* 24, 1 *mit schimpf oder mit schercz;* F. A. LVIII, 5 u. B 208 B 3 *mit schimpf und scherzen;* U. 73, 2 *mein schimpf, mein scherz!* — *haus und hof* B. 191, 3; — *lust und liebe* B. 161, 2; — *frisch und frölich* U. 15, 8; — *fro und freudenreich* F. A. XXXIV; — *gancz und gar* L. L. 3, 2, 6; U. 48 A. 5; — *reuten und rauben* U. 146, 2. — Wo die Alliteration mehrfach in einem Gedicht angewendet ist, ist wohl in den meisten Fällen Einfluß der Kunstdichtung anzunehmen, wie z. B. U. 59, 4 *gnad und gunst; seufzt und sent; schickt und schafft;* Str. 6 *die welt ist so weit;* Str. 7 *Grüß sie mir gott* usw.

Ferner: *glück und heil* L. L. 19, 3; 28, 4; 29, 1; F. A. XI, 2; U. 14 C 2; — *mein sin und gmut* F. A. XI, 1; B. 196, 3; — *zu kirchen und zu strassen* M. v. S. 56, 16; B. 201, 5; — *nu gib mir weis und lere* U. 70, 3; *qual und pein* F. N. I, 28, 2; *zucht und ehr* ebda 28, 3; B. 213, 3; *in züchten und auch in eren* U. 50, 2; 86, 2; — *stund und zeit* B. 129, 3; — *zeit und weil* U. 13, 11; 71, 1 *(weil und zeit);* B. 160, 3; 169, 1.

allerliebst und mynickleich L. L. 39, 4; *reine und suberlich* L. C. 65; *hübsch und fein* U. 29, 2 u. o. (S. S. 40); *tag und nacht spat und auch fruw* F. A. LI, 16; *früwe und spat* 22, 1; 23, 2; F. A. XXXII, 13; *frû und spat* (2×) Bergr. 15, 4; — *offt und dick*

L. L. 3, 1; 20, 4; 32, 2; — *fern und weit* L. L. 3, 1, 3f., U. 57, 2; — *hör und merck* L. L. 19, 1; *kan und mag* L. L. 24, 1; U. 67, 4.

β) Die Umschreibung beruht auf einer Steigerung des ersten Begriffs: *ie und allezeit* B. 143, 9; *ich dich main und anderß kaine* L. L. 8, 4; *du liebest mir und anderß kaine mer* ebda 24, 3; *bey dir allein sunsten ists umb kein* F. N. I, 28; *tag nacht und alle stunde* B. 212, 2; *das ist freud und anders nit* F. A. X, 3; *kurz und nit zu lang* U. 29, 3 (B. 134, 2); *zu eren und anders nicht* B. 196, 3.

γ) Hauptwörter stehen formelhaft in Verbindung mit Eigenschaftswörtern usw. Das Verhältnis der Liebenden zueinander, ihre beiderseitigen Interessen und Wünsche werden wie im Gerichtsverfahren durch 'die sach' (s. Sachsenspiegel II 15; Ausg. v. Homeyer) ausgedrückt: *in lieber sach* F. A. VII, 3; *mein und dein* s. B. 155 B 4; *unser beider* s. B. 155, 3 (U. 47, B *wo steit unser beider sak?*); *die sach* B. 201, 6; *mein s. sol werden gut* B. 196, 3; *die s. wer lengst geendet zwir* F. N. I, 28, 1 (vgl. die entsprechenden Stellen bei dem M. v. S., A. G. III, S. 410); — *ir arger list* (= Falschheit) L. L. 4, 1; 17, 1; B. 208 B. 2; — *secz mir ein kurzes zil* L. L. 17, 7; *steck mir und dir ein liebes czil* L. L. 19, 2; *es kum dan liebes czil* 21, 1; *setz mir ein gnedigs zil* B. 197, 3.

δ) Präpositionale Ausdrücke statt einfacher Adverbia: *in kurczer frist* L. L. 3, 2; B. 131, 4; *in kurzer zeit* U. 46, 4; *alle stund* F. A. VII, 2; *zu aller stund* B. 129, 2; F. N. IV, 2; *zu keyner stund* F. A. XXXII.

ε) Wiederholung synonymer Gedanken: *mein hercz ist fro und ist mir wol* L. L. 19, 4; *dein allein und nymants mer* ebda 39, 2; *darauf ich harr und paw* ebda 31, 2; — *so trüret myn hertz und fürt grocz heymlich leit* F. A. XXXV, 32; *steden dinst nu und zu allen zyten* F. A. XXX; — *der jungt und wird nicht alt* B. 135, 4; *ker dich wider umbhin und gang du wider heim!*

b) Cumulatio.

Eine in der gleichzeitigen geistlichen Dichtung sehr beliebte Cumulatio ist 'herz, mut und sinn': L. L. 4, 2 *hercz mut und all*

mein synne; ähnlich 24, 1; 25, 2; 38, 2; F. A. XLIII, 3; M. v. S. 17, 24; 51, 21; F. N. I, 88, 1; — *all mein synnen mut und auch hercz* 23, 3; *hercz mut gedenck und all mein wegir* L. L. 36, 4; — *tag nacht und alle stunden* B. 212, 3; — *suden nord und westerwind* U. 48 B. 6; — *dein steten trewen knecht* L. L. 4, 2.

c) Vergleichung.

Die Vergleichungen der Volkslieder schöpfen aus dem Vorrat, den die Poesie seit Jahrhunderten besaß und den die volksmäßige Poesie ebenso wie die Kunstpoesie in gleicher Weise ausmünzte. Gestirne, Blumen und Gesteine bezeichnen die Stoffgebiete, denen in unseren Volksliedern die Vergleichungen entnommen sind. Der Vergleich der Dame mit dem Morgenstern ist alt, wir finden ihn schon in dem *Alma redemptoris*, das dem Hermannus Contractus († 1054) zugeschrieben wird. Lüning weist in seinem Buch „Die Natur in der altgermanischen und mittelhochdeutschen Epik"[1]) darauf hin, daß die Lyriker, der subjektiven Natur der Dichtungsgattung gemäß, in dem Vergleich mit der allgemeinen Quelle alles Lichts mehr die innerlich erquickende Wirkung desselben, während das Epos, seiner objektiven Natur entsprechend, hauptsächlich das weithin Strahlende des Sonnenlichts im Auge habe. In dem Gedichte U. 24, 9, 10 *Es wolt ein mägdlein frü aufstan* sind beide Momente miteinander verbunden. In der ersten Strophe: *sie leuchtet also ferne gleich wie der morgensterne der vor dem tag aufget* das „weithin Strahlende", in der zweiten Strophe: *du bist meines herzen wonne leuchtest wie die helle sonne* das „innerlich Erquickende". Auch die nahe Verbindung der beiden Gestirne ist alt. Heinr. v. Morungen[2]) singt: *Wô ist nu hin mîn liehter morgensterne? wê waz hilfet mich daz nûn sunne ist ûf gegân.* Im A. L. ist der Vergleichspunkt, das Leuchten oder Erquicken ausgelassen, und die Metapher lautet einfach: *Du bist mijn morghen sterne* LXVIII, 2; *sie is*

---

[1]) S. 21 f.
[2]) M. F. 134, 36 ff.

myn morghen sterne LXXII, 4; *Gh zijt die morghen sterne.* Das Motiv des Vergleichs ist ganz mechanisch benutzt.

Der Vergleich: *Es grunet mir in dem herzen min / als uf der auwen* L. C. S. 65 ist von plastischer Schönheit; bedeutend abgeschwächt erscheint er bei Heinrich von Mügeln III. 2, 8 *du hâst gerût uz mînes herzen ouwe* und IV, 3, 6 *ûz herzen ouwe.*

In M. F. 3, 17ff. nennt eine Dame als ihre höchsten und besten Güter *„diu liehte rôse und diu minne mînes mans“.* Diese Nebeneinanderstellung finden wir in dem Lied „Heideröslein“ U. 56, 1, nur wird noch ein innerer Zusammenhang zwischen der Rose und der Geliebten hergestellt; die völlige Ähnlichkeit zwischen beiden begründet die Liebe: *Sie gleicht wol einem rosenstock drum gliebt sie mir im herzen;* und weiter: *sie bluet wie ein röselein.*

Unter den edlen Steinen hat bei der Vergleichung der Rubin den Vorzug. Namentlich wird er dazu im L. L. und bei dem M. v. S. benutzt, die in einem näheren Verhältnis zueinander stehen und ihrerseits wieder manche gemeinsame Züge mit Osw. v. Wolk. haben. *ir mündlein rot als ein rubein* L. L. 22, 3; *rubein schein ist ir anplick gleich* L. 23, 1; *ist ir mündlein als ein rot rubein* M. v. S. 28, 25; *ihr mündelein ist rodt als irgent ein liechter robein* Bergr. 32, 3; *Ir har, ir mund, ir wenglein vein ir euglîn klar als der rubein* Osw. v. Wolk. XLVIII, 2, 5f. Das nach Ton und Ausdrucksweise zu der gleichen Kategorie gehörige Gedicht B. 131 *'lieblich hat sich gesellet'* hat denselben Vergleich: *ir wenglein rot als ein rubein*[1]); und daneben *Ich gleich sie einem engel die wunderschönste mein, ir härlein als ein sprengel.* Kluge, Etym. W. B.: *'sprengel* in der heutigen Bedeutung im 16. Jahrh. auftretend z. B. Mathesius 1562'. Obiges Lied ist in den Bergreien 1536/42 zuerst abgedruckt. Bergr. 19, 4: *Ihr engelein die leuchten recht als zwene karfunkelstein;* 32, 4 *ihr brüstlein sind weis als irgent ein gefallener schne.*

---

[1]) U. 20, Str. 5—10 scheint ein Kunstprodukt, eine Verbindung von alten und neuen Motiven und Formen zu sein. Darin die Strophe: *Wie soll ich dein vergessen, du edler Ametist, der du in meinem herzen so tief versetzet bist.*

Ausgeführte Gleichnisse enthält das Gedicht B. 218 (gedr. 1582):

1. *dein herz ist wie ein taubenhaus . . .*
   einer fliegt ein der andere aus.
2. *Gleich wie der wind am wetterhan*
   bald hin und wider keret
   ebenso tut dein lieb bestan.
3. *Gleich wie aprillenwetter pflegt*
   sich oft bald zu verkehren
   Eben mit dir sichs auch zuträgt.

Daß eine solche Häufung von Gleichnissen dem Charakter des Volksliedes widerspricht, braucht nicht gesagt zu werden.

d) Metapher.

In den Metaphern spiegelt sich nicht allein der Geist der Sprache, sondern auch die Außenwelt, wie sie der Dichter auffaßt und sich ihrer bewußt wird. Auf Metaphern, die die Sprache selbst geschaffen, wird hier nicht Bezug genommen, sondern nur auf die sog. poetischen Metaphern. Bei ihnen finden wir so wie bei den Vergleichungen viele Übereinstimmungen mit der Kunstpoesie. Das Volkslied bevorzugt bei den Metaphern gewisse Vorstellungen und Stoffe, welche ihm die Vergleichung mit etwas Wertvollem, Hohem, Erhabenem unmittelbar oder mittelbar erleichtern. Aus der höfischen Minnelyrik ist die Krone als Bild des hochgeschätzten Objekts geläufig[1]). „Die Krone ist ein sehr beliebtes Bild“ (Roethe a. a. O. S. 278).

Beispiele aus den Volksliedern: F. A. XXXIII, 5 *in frauwen eren kron;* B. 130 (F. N. V, 20, 1) *du bist ein kron;* B. 149, 2 *meins herzen kron;* 139, 4 *sie ist meins herzen ein kron;* 149, 6; U. 73, 7 *billig wirst du ein kron gepreist treulicher er.*

---

[1]) Heinr. v. Mor. *Di mînes herzen . . . ein krone ist* (S. 57 V, 179). Hiltb. v. Swanegow S. 83, V. 55 *ir zaeme wol diu krône: so schoene wîp wart nie.* Hartm. v. Aue, Arm. Heinr., *ein ganziu Krone der zuht* V. 64. Der M. v. S. steigert die Metapher 55, 1 *weib, aller frëwden überkrön.*

Manche dieser Metaphern nehmen einen formelhaften Charakter an und werden im folgenden Abschnitt besprochen. Hierzu gehört beispielsweise: *meins herzen keiserin.*

Aus der Pflanzenwelt sind die folgenden entnommen: *so stet mein hercz in plüet* L. L. 15, 2; *erkücke mich dürren ast* ebda 15, 2; *Ach röslein, bis mein wegenwart* B. 146, 9; — *mins hertzen wunnen bluendes rysz* F. A. LI, 17. Das ist ein Erbstück der früheren Kunstpoesie; Reinmar v. Zweter 28, 3 *mîner wunne gar ein blüendes rîse;* und Heinrich v. Mügeln IV, 2, 5 *du reiner minne bluendes rîs.* Suchensinn, Kolm. Hs. CLXXVII, 20 *in mannes herz ein blüendes rîs.*

Das häufige Vorkommen des Brunnens in den Volksliedern (z. B. *die brunnen die da fließen die sol man trinken*) läßt eine Metapher, die schon fast in das Gebiet des Allegorie hinüberspielt, nicht so gewagt erscheinen, wie dies auf den ersten Blick der Fall ist: U. 48 Str. 5 *des brunnen des entrink ich nit, er hat mich oft betrogen, was mir mein feinslieb hat zugeseit ist ganz und ganz erlogen.*

In einer Zeit, in der die religiösen Orden allgemein verbreitet waren, lag ein Vergleich damit nicht nur für weltliche Stände, sondern auch für persönliche Verhältnisse nahe. Schon in den Carmina Burana (S. 252f.) wird der *ordo vagorum* besungen. Ferner U. 191 *Nim darnach ein orden an und werd ein freier kriegsmann;* 188, 1 *bei dem ist auf kumme / ein orden, durchzeucht alle land mit pfeifen und mit trummen: landsknecht sind sie genannt.* Str. 11 *In dem orden findt man gar seltsam knaben;* 12 *Wie möchtens doch ein hertern orden trage?* 261, 1 *das sind die bursenknechte, ir orden stet also.* — 20, 1 (2, 4) *unser orden regiert die welt* (der Narrenorden). — 278, 1 *Ich weiß ain orden darin ist mangem also we, er ist vil leuten wol erkant und haist: die e.* — Auch in der geistlichen Poesie, ohne daß der Dichter an einen wirklichen Orden denkt: Joh. Tauler DK. No 464, 6 *Alsus bekent man den hohsten orden.*

Oft wird bei solchen Vergleichungen hinzugefügt, worin die Vergünstigungen oder Verpflichtungen eines solchen „Ordens“ bestehen: z. B. U. 261, 1 *sie leben one sorge den abend und den*

morgen usw.; 209, 2 *der in unsern orden will, daß er kein pfennig bhalt, allzeit zerrißen, nackent, barfuß soll er gan* (vgl. Carm. Burana No. 193, 12)[1]).

Dieselbe Metapher kommt auch ein paarmal in den volksmäßigen Liebesliedern vor: U. 29 (B. 133) *es ist ein harter orden, der seinen bulen meiden muß.* B. 213, 1 *O we der zeit, die ich verzert / hab in der buler orden!*[2])

Die meisten Metaphern beziehen sich naturgemäß auf das Herz. Sie beruhen auf Vorstellungen und Motiven, die auch in der Kunstlyrik geläufig sind. Das *tertium comparationis* ist

α) die Wunde des Herzens; z. B. L. L. 36, 1;

β) die Fessel (das Binden) des Herzens; L. L. 3, 3, 1 *vach mich, fraw, an deinen strick;*

γ) das Brennen des Herzens; B. 149, 1 *mein herz tut brinnen.* Das Nähere über dieses, dem Volkslied und der Kunstlyrik gemeinsame Motiv s. in dem Kapitel VI Volkslieder und Minnesang S. 91ff.

e) Synekdoche.

Ebenso wird *Herz* für alle möglichen Umschreibungen gebraucht, wobei die redende oder angeredete Person selbst einzusetzen ist; bei der Sehnsucht: L. L. 3, 2 *nach deines herzens verlangen;* 11, 5 *meins herczen wegir;* — der Freude: B. 205 *meins herczens wonne;* U. 58, 1 *mein herz ist freuden vol*; 71, 2 *mein herz in großen freuden stet;* L. L. 22, 3 *mein herz ist fro;* — der Trauer: L. L. 19, 1 *meinem herczen große pein;* — *mein hercz das ist bekümert sere,* L. L. 12, 1; — *trauret das herze mein* U. 19, 3; *mein herz ist alles traurens vol,* U. 14 A. 2 und zahlreiche andere Beispiele.

---

[1]) Im Meistergesang (Kolm. Hs. I, 15f.) *Mîn kunst volleist ist noch niht ganz fiuht worden nôch meisters orden.* CLXXXV, 23 *Sag, ritter, weistu dînen orden? zwâr ich weiz wol des dînen ordens rigel, den dir frou Êre geschriben hât.*

[2]) F. N. IV, 38 am Schluß eines Spottliedes auf das Papsttum: *Der dises Liedlein hat erdacht lebt in einem harten Orden* (1537).

Lüning weist a. a. O. 20 darauf hin, daß ähnlich wie *blic* „die Sprache der Minnesänger und nach ihr die fahrenden (Wolf. D. CVIII, 13, Laur. 955) auch „*rôter mund, rôtez mündelîn*“ für „Frau, Jungfrau“ gebrauche. „Doch ist der Ausdruck verhältnismäßig spät nachweisbar.“ Unsere Sammlungen bieten zwei Beispiele dafür; M. v. S. 14, 26 *Dank so hab, mein roter mund!* und U. 29, 5 *wenn ich dir nit gefalle, gib mir urlob, du roter mund!*

f) Allegorie.

Unter den durchgeführten Vergleichungen, in denen der verglichene Gegenstand zu erraten ist, ist die des Geliebten mit dem Falken die in der mhd. Poesie bekannteste. Sowohl die lyrische wie die epische Poesie wenden sie an[1]). Sie findet sich auch in den Volksliedern: F. A. IX, 14ff. *Ich hat mir selber uszerwelt ... ein felcklin das mir wol gefelt, das must ich widder fliegen lan Mit angestrickter schellen Esz wolt sich wol gemuset han.* — M. v. S. 83, 1ff. *Ich hat czu hannt geloket mir ain falcken waidenleichen; das hat verloren all sein gir und tuet sich von mir streichen ... es ist mir worden ungeczäm, das tut mir we in herczen.* — Bloß andeutungsweise wird die Allegorie des Falken B. 210, 3 benutzt: *Den Falken können sie streichen die weil wir bei in stan.* A. L. XL, 1 *Ich waende den wilden valc hebben gevangen.* Osw. v. Wolk. XXXVII, 1 wird die Dame mit einem Falken verglichen: *Dû auserweltes schoens mein hertz ... ey mynikliches valkenhertz. wie sueess ist dir dein sneb(e)lein wolgevar!* Von andern Vögeln, die allegorisch verwendet werden, ist zu nennen die Taube U. 24, 5, 6 *Ich schuß nach einer taube* (= *meins bulen güte* Str. 6), und ohne Nennung der Art U. 29, 2—5 *Ich weiß ein kleines Waldvögelein.* — Einer besonderen Beliebtheit erfreute sich, wie das häufige Vorkommen des Liedes, das in Robert Schumanns Komposition auch in unserer Zeit noch gern gesungen wird, zeigt, die Allegorie: *Ich armes keuzlein kleine wo soll ich fliegen auß?* B. 172 (F. N. III, 4 u. 11; ebda III, 64). Dieses kleine dreistrophige Lied, das den Gegenstand der Allegorie verschweigt,

[1]) M. F. 8, 33 *Ich zôch mir einen valken* ... und der Nibelunge Not 13.

ist F. A. XLIII *„Ich armes fogelin kleine / Ein kutzlin ist min nam"* in einem Lied von acht Strophen zu je neun Versen in der redseligen Art der Meistersinger erweitert und in den sieben ersten Strophen gleichsam paraphrasiert, bis in der Schlußstrophe der eigentliche Gegenstand der Allegorie mit zum Teil formelhaften Wendungen (*Myn hertz sol stete sin*) genannt wird. Das Motiv des in seiner Verlassenheit ratlosen und verschüchterten Menschen wird in ähnlich allegorischer Weise im A. L. XCIII, 1 angeschlagen: *Ick arm schaepken aender heyden / Waer sal ic henen gaen . . .*

Aus andern Bereichen sind folgende Allegorien entnommen: L. L. 9, 3 *Ich hett mir ein plümlein zogen / zu freuden manigs jar* usw. Im Bilde des Blümleins und der Dornen und Nesseln stellt der Dichter die Geliebte dar, die von den Klaffern verdächtigt und gequält wird. — F. A. IX, 2 beginnt allegorisch: *Ein blümlein zart und ytel fin Ist myns hertzen off enthalten . . .* aber der nun folgende Vers: *Min trost myn hort ist myn allerliebste ein* versetzt das allegorisch begonnene Bild unter die Metaphern.

Das L. L. bietet No. 20, 4 eine ironisch gefärbte Allegorie. Der Dichter stellt sich sein Verhältnis zur Dame im Bilde eines Wagens vor; ein Nebenbuhler verdrängt ihn daraus. *„Ich wayß nit was mich ymmer irtt / denn aines, das der wagen kirt, / jn hat ein ander paß gesmirt."*

Im Bilde des Witterungsumschlags stellt F. A. IX, 1 f.; 6 f. die Sinnesänderung der Dame dar: *Das weder hat verkert sich / das spür ich an den Winden . . . Die sonne ist undergangen* (= die Geliebte ist verschwunden) . . . *Esz reget mir zu aller frist* (= Traurige Gedanken im Herzen);

im Bilde des wurmstichigen Apfels die Untreue U. 50, 6: *Ich het mir ein apfel, war hübsch und rot, hat mich werwundt biß in den tot, noch war ein wurm darinne; far hin, far hin mein apfel rot! du must mir auß dem sinne.*

In der äußeren Einkleidung weisen Eingang und Schluß der meisten Allegorien gewisse Übereinstimmungen auf. Die einleitenden Worte, die das Subjekt in den Vordergrund treten

lassen *(Ich hat mir uszerwelt — Ich het gelocket mir — Ich hett mir zogen — Ich schuss nach — Ich wayß nit — Ich het mir ein apfel —)*, bringen das Moment des persönlichen Vorgangs zur Geltung, dessen Sinn und Bedeutung nicht unmittelbar einleuchtend ist. Darum wird dies in einer formelhaft rekapitulierenden Schlußwendung bewirkt. Bei der Untersuchung des Reinmarschen Stiles weist Roethe (S. 292 f.) auf den Gebrauch des „verdrießlich gewissenhaften, parenthetischen oder am Satzschluß nachschleppenden: ich meine" in der höfischen Lyrik, bei Walther und seinen Vorgängern, bei Reinmar und seinen Nachfolgern hin. Dieses verdeutlichende 'ich meine' oder 'das ich meine', und zwar meist in positivem Sinne, schließt sich in den Volksliedern gern an Allegorien oder allegorisch gefärbte Metaphern an, um sie durch dieses naive Mittel vor einer unrichtigen Deutung gewissermaßen zu bewahren. So U. 24, 5 *Ich schuss nach einer Taube ... Ich meine nit die Taube ... ich meine meins bulen güte.* U. 67, 2 *ist mir erfroren bei sonnenschein ... ein blümlein Vergiss nit mein Das blümlein, das ich meine, das ist von edler art.* — 38, 3 *Erleb ich den liebsten sommer, so hebt sich ein großer Streit vor den Blümlein in der awe darzu der röslein rot: Ich mein die zarte junkfrawen.* — L. L. 30, 4 *das selbig plümlein swelckt auch nit / ich main das weiplich pilde vein.* U. 56, 2 *so sten die steglein auch allein / der lieb got weiß wol wen ich mein*[1]).

---

[1]) Auch in der gleichzeitigen geistlichen Lyrik wird bei Allegorien diese Formel gebraucht; U. 334, 1

Ain plum stet auf der haiden
as mag wol Jesus sein ...
Die haiden die ich doch maine
die ist keiner anderen gleich.

U. 340, 1 *Es ist ein ros entsprungen.* Str. 2 *Das röslein das ich meine;* 341 A. 1. (B. u. C.)

1. *Der nun maigen welle*
der niuwe Christus war ...

2. *Den maigen den ich maine,*
Das ist der süße gott.

g) Metonymie.

Sie ist am häufigsten im L. L. und einigen ihm nahestehenden Liedern des F. A. vertreten und beruht vorwiegend auf der Vertauschung der Person mit ihren Eigenschaften. *Dein güet* (= du durch deine Güte) *mich wetwungen hat* L. L. 19, 2; F. A. XXXIV; — *lieszz mich die güte dein* L. L. 7, 6; — *ir wiplich gut / git mir gemut* F. A. X. 1; — *Min hoffenung und myn gute zuversiecht / Die sollen mich zu freuden bringen* F. A. IX, 4; usf.

h) Personifikation.

Es werden in Personen verwandelt:

α) Abstrakta. *So solde truren von mir flihen* L. C., S. 53; — *Ellend, du hast umbfangen mich* L. L. 4, 1; 29, 4; *Elend hat mich umbfangen* B. 211, 1. — *gewint myn unmut urlob zwar* F. A. X, 1; *dein wandell gut, dein frewntliche zucht / dy tut mich zu dir gagen* L. L. 3, 3. — *Ach sorge! du must zu rucke stan; du bist zu frü gekommen* B. 152.

β) Jahreszeiten und Naturerscheinungen:

Diese Art der Personifikation hängt mit der deutschen Naturauffassung, die schon in der deutschen Mythologie Winter und Sommer als miteinander ringende und um die Herrschaft streitende Personen gedacht hat, eng zusammen. Sie findet sich fast nur in den Natureingängen unserer Lieder; die Personifikation in B. 150, Str. 6 erinnert an den Streit zwischen Sommer und Winter, wie er U. No. 8 dialogisch vorgeführt wird. Eine wiederholt gebrauchte Eingangsformel personifiziert die beiden Jahreszeiten einfach so: *der sommer fert uns von hinnen*, B. 148, 1; — *der winter fert uns von hinnen*, B. 149, 1. Deutlicher tritt das persönliche Wollen und Wirken hervor U. 18, 1 *der mei wil sich mit gunsten beweisen, bringt uns der sommer manigfalt.* Eine Häufung von Personifikationen enthält B. 150 Str. 1 *der sumer hat sich geschaiden;* 2. *der winter kumt mit grimme;* 4. *der winter hat bezwungen / der vogel süß gesang;* 6. *was uns der sumer bringet, das ist dem winter recht; daß er den sumer zwinget, er ist des winters knecht.* — In Verbindung mit der Apostrophe steht sie: U. 48, A. 1 *Winter! du muost urlaub han.* — B. 154, 1 (15. Jahrh.)

O saurer winter, du bist so kalt || du hast versauret den grünen wald; — und schließlich U. 47, A. 1 *Nun falle, du reif, du kalter schne.*

γ) Konkreta: U. 16, 6 *fraw Sunne* (B. 159, 7 *frau sonne*); U. 31, 1 *Schein uns, du liebe sonne.*

Fraw nachtigall U. 13, 2; 15 A 2, 4, 6, 12; 16, 3; 18, 1; 16, 3; 13, 2; B. 161, 4; 189 usw. Die Nachtigall ist der einzige Vogel, der in den Volksliedern personifiziert wird. Sie genießt einen Vorrang unter den Singvögeln. Sehr bezeichnend heißt es daher U. 16, 3 *So sing, so sing, fraw Nachtigal! die ander waldvogelein schweigen.* F. A. XLIII wird ihr von dem überall verjagten Käuzlein sogar eine magische Wirkung zugeschrieben: *Ir hochgemud mich wecket | Sie schafft mir gut gemüt | Mir gefiel nie fogel basz | Dan die nachtigal | Sie macht mich aller sorgen lasz | In gantzen drüwen ich ir nie vergasz | Sie schafft mir wünsch gewalt.* Aus dieser bevorzugten Stellung, die die Nachtigall unter den Vögeln einnimmt, erklärt es sich, daß die Volkspoesie ihr allein die Ehre der Personifikation antut. Interessant ist in dieser Beziehung, daß in der „Vogelhochzeit" unter den 65 Vögeln, die dabei erscheinen, nur die Nachtigall personifiziert wird. U. No. 10 *fraw Nachtigall, die was die braut;* No. 11 *fraw Nachtigall, fraw Nachtigall ließ sich hören mit schönem Schall.*

i) Antithese.

Sie beruht in den Volksliedern meist darauf, daß die beiden Glieder in paralleler Form antithetisch nebeneinander gestellt werden. Solche Beispiele bietet vor allem wieder das L. L. und F. A.: *Ich pin pey ir ... ich bin ir ver* L. L. 20, 1 und 2; *ich bin ir ver, sy ist mir nahendt,* ebda 20, 2; *Hab ich lieb, so hab ich not,* ebda 1 Schlußstrophe (auch Klar. Hätzl. S. LXIX No. 11). — *(ich) bin fro und hab doch leit* F. A. LI, 13; *Ich sucht den wirt und ich fand den gast,* ebda XLIII; *dem bin ich froind und es mir wild* F. A. VII, 2; *heint lieb ... morgen leit* B. 210, 2. Der Figur des Oxymoron sich nähernd: *süsszer gesmack pald sawret* L. L. 9, 2; *von freuden mein hertze erschricket* F. A. XXVIII.

k) Epizeuxis.

Von diesem emphatischen Stilmittel, das in den volkstümlichen Liedern gern angewandt wird, stellen wir zunächst die Fälle voran, in denen die Teilnahme des Dichters an dem Gegenstand durch bloße Wiederholung desselben Wortes ausgesprochen wird, dann diejenigen, in denen das gleiche Wort als Subjekt, Prädikat oder Attribut zu dem stammverwandten Wort gehört.

Scheiden, scheiden das tut werlich wehe L. C. S. 51; *Ach scheiden, immer scheiden, wer hat dich doch erdacht* U. 86, 4; *ich far, ich far dohin* L. L. 8, 1ff. Str. 5 dreimal. — *far hin! far hin!* U. 50, 2. 6. *Hallt dich trew ... Hallt dich in hut* L. L. 8, 5. — *es flog ... es flog; nun fleug, nun fleug* U. 129, 2 u. 3. — *Nun fall, du reif ... fall mir* U. 47 A 1; — *so sing, so sing* U. 16, 3; — *schlag schlag schlag uf mit freuden* U. 53, 1ff. — *So traur ... und traur* U. 27, 2 (B. 176, 2); — *so reis, so reis,* ebda 6. — *La(ß) rauschen ... la(ß) rauschen* U. 34 A. 2 u. 34 B. — — *der mei, der mei* U. 19, 1; — *pfui dich, pfui dich* U. 12, 2. Die Beispiele zeigen, daß in den meisten Fällen das Zeitwort wiederholt wird; auf den Begriff des Handelns wird der Nachdruck gelegt. Beim Polyptoton wird meist die Person selbst durch ein stammverwandtes Wort hervorgehoben: *O lieb, sy liebt mir* L. L. 8, 2. — *Got grüsz dich, liebes lieb,* F. A. XXXIV; *liebes lieb* F. A. XXXVII; *zart liebstes lieb,* B. 129, 3; *von der liebsten ein lieplich umbefangk* L. L. 6, 1. — *Behüt dich gott, mein herzigs herz,* U. 56, 5; *Ach herzigs herz mein schmerz erkennen tu* B. 132, 1. Eine Änderung des Sinnes findet bei diesen Wortwiederholungen nicht statt; Wortspiele kommen somit in unseren Volksliedern nicht vor.

l) Hyperbel.

Der spätere Minnesang ergeht sich gern in Übertreibungen, um Gegenstände oder Gedanken zu vergrößern oder zu steigern, malt aber die übertreibende Vorstellung, das natürliche Maß weit überschreitend, breit und drastisch aus; z. B. Hug. v. Montf. I, 61ff. *Du bist ze trost erkoren mir; Das sag ich sicherlichen dir, das*

du mir bist das niemen weiß: das firmament, der zirkelkreiß Der hât dich umbeslossen. Ferner IV, 30ff.

In den Volksliedern beruhen die Hyperbeln:

α) auf Übertreibung von Zahlen und Zahlbegriffen. Als Zahl tritt dabei meist tausend auf, seltener hundert oder beide Zahlen nebeneinander. — *Got gesegen dich tawsend stund* L. L. 27, 4; *sie tet vil tausend sprünge* U. 26. *Got geb ir tausend guter iar* U. 146, 3. — *das megdlein ist nit über hundert meil / und das mir werden muß* U. 47 A. 1. — *dabei sie mein gedenken soll zu hundert tausend stunden* U. 39, 3; *zu tausend hundert guter nacht / hat er das liedlein wol gemacht.*

Ein paarmal wird die Hyperbel in die Form der Hypothese gekleidet, wie dies in den Volksepen häufig geschieht[1]); so z. B. 135, 7 *wil ich sie nit aufgeben und lebt ich tausend jar* (1536). B. 205, 3 *Es soll mir kein lieber werden und lebt ich tausend jar.* (Ambras. L. 1582).

Eine Übertreibung nach unten (Litotes) bietet F. A. XXXII, 5: *vergeszen din zu keiner stunt.*

β) hiermit berührt sich nahe die Übertreibung der Zeitanschauung: *wo ich bin ker zwar ewiclich,* F. A. LI, 7; *ein augenblick ist mir ein tag,* L. L. 19, 1, 7.

γ) Die Hyperbel beruht auf dem Vergleich der inneren und äußeren Vorzüge der Dame mit andern Personen und Gegenständen. Reich an solchen Hyperbeln sind die Gedichte im F. A. *Für all disz welt liebt mir eyn bild* VII, 1: *in minem hertzen . . . Bist du vor aller werlt wyt* XXV, 17; *du dreist doch der welte prysz* LI, 19; *sie ist in aller welt eyn drösterinne* XXV, 14. — *uff erden nie liebers wart* F. A. XXVIII; *an gude put man yren glichen nit* XXV, 17; *so het ich menschen stym nie gehört* VII, 6.

Auch bei dieser Art von Hyperbeln wird der Wert des Gegenstandes oder der Person gesteigert durch hypothetische Voraussetzungen: *ich hab ein ring an meiner hand den gäb ich nit umb das teutsche land* U. 60, 5; *Er tregt ein ring an seiner*

---

[1]) Leo Wolf, Der groteske und hyperbolische Stil des mhd. Volksepos (Palaestra XXV). S. 41f.

hand, ich gäb in nit umb das ganze land U. 61, 3. — *noch ist der knab so wol gemut | für in näm ich nits keisers gut* U. 71, 3. — *o edles blut für dich nemm ich nits keysers gut* F. N. I, 1, 2. An derselben Stelle eine weitere Hyperbel mit einer leichten Einschränkung: *auf dieser erd kein größer werd ich acht und halt kaum dein gestalt im gantzen reich wird funden balt.* Str. 3.

Eine Hyperbel in der Form einer grotesken Vergleichung haben wir in dem einstrophigen Gedicht F. A. XXXVI, 5 ff. *Als manich gut iar gee dich an als ein geleytterter wagen gefülter rosen mag getragen Yglichs blat in nun gespalten.* —

In Anlehnung an einen irrealen Wunsch U. 30, 1

wolt got ich het den schlüssel!
Ich würf in in den Rein[1]).

Dieselbe Hyperbel in einem Bilde von epischer Kraft A. L. XIX, 6

Had ick den slotel vanden daghe
Ic weerpen in ghender wilder maſen
Oft vander maſen tot in den rijn
Al en soude hi nemmer vonden zijn.

m) Anapher und Responsion.

„Es ist bekannt, daß die Anapher dem volkstümlichen Stil entstammt" (Roethe a. a. O. S. 295). In der Tat findet sich in unseren Sammlungen kein Stück, das nicht irgend eine Form der Anapher aufweist. Dabei läßt sich in dem Maße als die Kunstlyrik das Volkslied beeinflußt, das Fortschreiten von der einfachsten, meist unbewußt gebrauchten Form der Anapher, der

---

[1]) In der mhd. Lyrik verwendet Friedrich von Hausen den Rhein zu der Hyperbel: *Si möhten ê den Rîn gekeren in den Pfât.* M. F. 48, 8 f.

Eine Häufung von Hyperbeln enthält das Lied F. A. VIII (= M. v. S. No. 60)

ich mein dins glichen ny geboren wirt
mir kein mensch ny lieber wart . . . (vgl. F. A. XXVIII).
es gesach din gelich nie kein man . . . *nieman kan vol loben dich.*

Ähnlich A. L. XXXVI, 1 *Schoonder wijf en sach ic nye als ickse aensie.*

inneren, bis zur gekünstelten der anaphorischen Reihe und diese sogar in Verbindung mit der Epiphora feststellen. Letzteres ist besonders in Gedichten des L. L. der Fall, die sich am meisten als von der Kunstlyrik abhängig erweisen.

a) Die innere Anapher. Da die Verwendung eines und desselben Wortes in der Nachbarschaft des eben erst gebrauchten Ausdrucks beinahe in sämtlichen Volksliedern vorkommt, so sollen im folgenden nicht alle Beispiele dafür angeführt, sondern aus den einzelnen Sammlungen nur eine Auswahl der bezeichnendsten Fälle gegeben werden. Die innere Anapher wird gleichmäßig von allen Satzgliedern getragen, sowohl von Subjekt und Prädikat, wie von Attribut und Objekt.

L. C. 37 *reinez wip ... daz reinen wiben obel steit;* — ebd. *ir zartes mondelin rot wel mir ungenedig sin. Si wel mich zu grunt verderben; untrost wel si an mich erben.*

L. L. 1, 1 *untrew pringt mir groß layde ...* — Str. 2 *das pringt jm solchen smerczen.* — Ferner Str. 1 *untrew.* — Str. 2 *mein trew.* — Str. 3 *Das ir untrewlich geschech.* — Str. 1 *mein hercz.* — Str. 2 *jm herczen.* — Str. 2 *des klag ich got.* — Str. 3 *ich klag es got — got geb.*

No. 3, 1 *so wer mein unmut ferr und weit;* Str. 2 *das mir mein unmut vertriben sey.* — Str. 1 *das junge hercze mein;* Str. 2 *das junge hercze dein ... nach deines herczen verlangen.* — Str. 1 *mein hercz ...* Str. 2 *so wirt mein hercz.* — Str. 1 *wenn ich an sy gedencke;* Str. 3 *daran gedenck.*

No. 4 *mein allerliebste fraw ... die allerliebste.* — *Mein hercz ... dy ich im herczen han.*

No. 5, 1 *wer ich pey dir ... das ich nit pey dir bin.*

No. 8, 2 *muß ich leiden pein ... muß ich leid ... tragen.*

No. 11, 1, 2, 3, 4 *darumb.* Str. 5 *darnach ... darumb.* — Str. 2 u. 3 *dein lieb.* — Str. 4 *hoff ich ...* Str. 5 *hoff ich.*

No. 12, Str. 1 *stet.* Str. 2 *stet ... stettlich.* — Str. 1 u. 2 *mein hercz.* Str. 2 *dir rayne und zarte.* Str. 3 *dir zartte und vil rayne.*

No. 14, 4 *acht nit mein, wann ich acht auch nymmer dein.*

No. 15, 1 *in herczen ... das hercze.* Str. 2 *mein hercz.* Str. 3 *mit herczen.* Str. 1 *nach meiner wegir ...* Str. 3 *in steter wegir.*

No. 16, 1 *desgleichen traw ich dir ...* Str. 5 *aber thu des gleichen.* Str. 2 *der trewe ... die trewe.* Str. 3 *biß frolich ... mich frolich mache.*

No. 17, 7 *Gesegen dich got ... got geb dir ... got mach uns sorgen frey.*

No. 19, 2 *was frewd ich hab ... die mich erfrewt.* Str. 2 *gewynen frewden spil ...* Str. 3 *mein hercz ist fro.* — Str. 2 *in ganczer trewen.* Str. 4 *mit trewen.* — Str. 2 *und dir ze dienen ist mir nit ze hertt ...* Str. 3 *ich dir dynen wil.*

No. 20, 2 *noch irer lieb ... doch liebt sy mir.*

No. 21, 1 *senliche not ... senlich singen.*

No. 24, 2 *wann ich kann ...* Str. 3 *wann ich pin ... wann wy du willt.* Str. 2 *Dann mein gedanck stet stet pey dir zu sein ...* Str. 3 *so stet es her.*

No. 25, Str. 1, 2, 3 *hercz.* Str. 3 *geschech = geschicht.*

No. 26, 1, 2 *hercz.* Str. 1, 2 *kum = kumpt.* Str. 1 u. 3 *guten mut.*

No. 27, 1 u. 4 *gib urlaub.* — Str. 2 u. 4 *rosenvarbem mundt.*

No. 30, 1, 2 *ein weiplich pild ...* Str. 4, 4 *das weiplich pilde.* Diese Anapher leitet dem Gedanken, wenn auch nicht streng der Form nach, das vierstrophige Gedicht ein und schließt es ab.

No. 33, 2 *han verloren ... han sy verloren.* Str. 3 *meins herczen lust — mit lust.*

No. 36, 1 *pin ich dein ain.* Str. 5 *pin ich auch dein ... last ... gelassen.*

No. 37, 1 *deiner hulde ...* Str. 2 *in steten hulden.* Str. 2 *nach clugen syten ... in cluger hut.*

F. A. VII, Str. 1 *liebt mir eyn bild ... lieplich.* Str. 2 *lieplich bild ... lieb.* Str. 3 *lieblichen bundt.* Str. 1 u. 2 *gemein.*

XXXVI, 1 *liebes lieb on leid ...* 2. *grocz lieb ...* 6. *großer lieb.* —

V, 1 *got.* — 3. *got.* — 5. *got.*

LI, 2 *Ja du dreist doch der eren kleit.* 3. *Du dreist doch der welte prysz.* — *Mit eren bist du gar bekleit.*

U. 15 A, Str. 3 u. 4 *kleines waldvögelein.* No. 16, Str. 2 u. 3 *sing.* No. 18, Str. 1 *der mei* (2×); Str. 3 *der mei.* Str. 3 *des meien.* No. 19, Str. 1 u. 3 *von perlen und von golde.* Str. 6 *ich ritt durch den grünen wald.* Str. 7 *ich ritt nun also lange.*

No. 23. Die innere Anapher '*brechen*' zieht sich durch die ganze erste Strophe und beginnt noch die zweite. Durch die Gegenüberstellung der Jahreszeiten wirkt sie wie ein Stichwort: *Die röslein sind zu brechen zeit, derhalben brecht sie heut! und wer sie nicht im sommer bricht der brichts im winter nicht. Und brichst du sie im sommer nicht . . .*

No. 33 *mülerad* — *malet* — *müle* — *liebe* — *liebe* — *feines lieb.*

No. 34 A 1 *Ich hort ein sichellin rauschen* — *rauschen durch das Korn.* — Str. 2 *La rauschen, lieb, la rauschen.*

No. 38, 1 *ir diener wolt ich sein; ich dient ir ganz mit trewen . . . ich dient ir in allen reien.* — Str. 3 *ich dient ir . . . ich dient ir in allen reien.* — Str. 2 *lieb* — *sie liebet mir vor allen . . . der liebe got sol ir walten!* Str. 3 *Erleb ich den liebsten sommer.*

No. 42 B 1 *Wann ich des morgens fru uf ste.* — Str. 2 *ein guter morgen ist bald dahin.* Str. 1 *zu meinem lieben bulen . . .* Str. 2 *meim bulen.* Str. 4 *von herzen holt . . . ich könt ir nit holder werden.*

No. 51, 1 *ein freundlichs wurzgertlein.* Str. 2 *frau gertnerin.* Str. 4 *das wurzgertlein ist wol verzeunt.*

B. 148, 1 *ein röslein ist wolgestalt . . . von meinem röslein rot.* Str. 2 *ein röslein in dem tal . . . bei den andern röslein stan.* Str. 2 *von dem tau do ward ich naß.* Str. 3 *der tau tet auf mich reren.* — Str. 1 *der sommer fert uns von hinnen.* Str. 4 *der sommer fert teglich daher.* 193, 1 *Es wolt ein feines mägdelein den hafer binden.* Str. 2 *und da das feine mägdelein den hafer aufband.* — Str. 4 *es reut mich, daß ich sterben muß.* Str. 5 *Ei sterb ich dann hier so sterb ich den Tod.*

Eine solche Fülle von Wiederholungen derselben Wörter und Wendungen, wie sie in den obigen Liedern vorkommen, widerspricht auch in Volksliedern, denen es an vollkommener Korrektheit und Glätte der Form mangelt, dem modernen Stilempfinden. Vielfach beruhen diese Wiederholungen auf Wortarmut und Mangel an Ausdrucksfähigkeit. Oft aber spricht sich in ihnen ähnlich wie bei der Assonanz die Freude am Gleichklang aus, der im gesungenen Liede noch mehr zur Geltung kam als etwa in der Spruchdichtung, in der die Anapher ebenfalls einen weiten Spielraum einnimmt. Beispiele aus den obengenannten Liedern sind L. L. 21, 1 worin *senlich* nicht bloß wegen des Gedankens, sondern auch wegen das Tones wiederholt ist; ähnlich 30, 1. u. 4 *weiplich bild;* und F. A. VII, wo die liebreiche Gesinnung auch aus dem Ton des fünfmal wiederholten *lieb* hervorklingt. In andern Fällen läßt auch bei der meist kunstlos angewandten inneren Anapher sich eine gewisse Absicht des Dichters nicht verkennen, namentlich im L. L. und den verwandten Gedichten. Auch die regellos stehende innere Anapher trägt und stützt den Gedanken- und Gefühlsinhalt mancher Gedichte; so L. L. 1 das durch drei Strophen wiederholte *trew, untrew, untrewlich;* 37 *deine huld;* F. A. XXXVI *liebe.*

In höherem Maße erfüllen diesen Zweck die andern Formen der Anapher:

b) die anaphorische Reihe (Anfangsanapher). L. L. 1, 1 *Mein mut . . . mein augen . . . meine freud . . . mein hercz.* — Str. 6 beginnen die fünf ersten Verse in parallelen Sätzen mit *ir.* — No. 8, Str. 5 *Hallt dein treuw . . . hallt dich jn hut.* — No. 9, 1 *ich het . . .* 3 *ich habs . . .* 4 *Ich wünscht . . .* 5 *Ich will.*

No. 33, 3 *Nit laß mich, fraw . . . laß mich.*

No. 19, 1 (5 u. 9) *Das macht meinem herczen eine grosse pein . . . das macht meinem herczen verlangens vil.* Str. 2 *das machet als dein gut gestallt.*

No. 35. In den beiden ersten Strophen steht Verlangen je viermal in Parallelsätzen als Anfangsanaphora; in Str. 3 als Epizeuxis dreimal. Str. 4 *O wee, wye tut verlangen.* Str. 6 *o wee sol ich sie meiden.* Str. 4 *verlangen hab ich stet zu ir.*

Str. 5 *nw werde mir verlangens pein.* Str. 6 *verlangen bringt mir leyden.* — F. A. XXIX *Ich wil dir sin mit stede behut. Ich weisz daz iz mir freude bringet und wil... Ich wil dich leren.* — XVIV, 2 *Ich förcht mych für den tag.* Str. 3 *Ich förcht des tages glaste.* Der Schluß der ersten Strophe ist mit dem Anfang der folgenden anaphorisch verbunden. Str. 3 u. 4 *des bin ich herre geflogen / zu dieszem lichten dan (dail).*

c) die Responsion, wenn verschiedene Strophen an entsprechenden Stellen durch wiederkehrende Verse (Versteile) verknüpft werden. L. L. 7, Str. 3 u. 4 je im 4. Vers *gegen mir, das mag wol sein.* Str. 6 *das mag wol sein.* — No. 9 Str. 3 und 4 je Vers 7 *unkrawt hat mirs (b)wetrogen.* — No. 13 Str. 3 Vers 3 u. 6 *wenn ich dich meid.* (Über die metrische Kunst in diesem Gedichte s. S. 117.)

No. 20. Str. 1 u. 2 Vers 1 *Ich pin.* — No. 32, Str. 1 u. 2 Vers 1 *lass fraw.* L. C. S. 53, Str. 1, 2, 3 *Ich wel in hoffen leben fort.*

d) Epanalepsis.

Dasselbe Wort beginnt und schließt eine Gedankenreihe: L. C. S. 37 *Gedenck an alle stetigkeit... daran solt du nun gedenken.* — L. L. 8, 1 u. 5, 4 (Schluß) *ich var dohin.* — No. 35, 1 *Verlangen thut mich krencken...* Str. 6 (Schluß) *verlangen nacht und tag.*

e) Stichwörter.

Auch für diese schon den manirierten Stil verratende Technik hat das L. L. einige Beispiele. In dem Neujahrslied No. 29 ergibt sich das Stichwort zwanglos aus der Tendenz des Gedichts: in dem vierstrophigen fragmentarischen Lied kommt *wünsch* und *wünscht* 5 mal vor. — Das Scheidelied No. 13 hat 6 mal *meyden* (meid) und 4 mal *leiden* (laid). — No. 35 in 6 Strophen zu je 6 Versen 19 mal *verlangen,* wodurch der Charakter des ganzen Gedichtes offenbar absichtlich bezeichnet werden soll.

Werfen wir noch einmal einen Rückblick auf diese stilistischen Erscheinungen, so bemerken wir, daß die innere Anapher, die sich in den meisten Fällen aus dem weniger gebundenen Stilgefühl

der älteren Zeit erklärt, auch im eigentlichen Volkslied oft vertreten ist. Sie ergibt sich natürlicherweise aus der Gleichheit oder Ähnlichkeit der Gedanken und Gefühle, die in diesen Gedichten ihren Ausdruck finden. Anders ist es mit den bewußt gebrauchten anaphorischen Reihen, Responsionen und Stichwörtern. Sie sind ein Mittel der poetischen Technik, das schon eine feinere Durchbildung und größere Fertigkeit des Stils bedingt. Wir finden sie nur im L. L., dessen Gedichte trotz zahlreicher volkstümlicher Elemente am meisten durch eine künstlerische Technik beeinflußt sind.

Dem Volkslied hinwiederum ist eine andere Form der Anapher eigen, diejenige nämlich, bei der die nicht selten in Frageform gekleideten Worte einer vorausgehenden Strophe gewissermaßen aufgefangen und in der folgenden beantwortet werden. In manchen Fällen entsteht so ein scherzhaftes Spiel, vergleichbar den Gesellschaftsspielen, bei denen sich die Teilnehmer einen Gegenstand mit einem Stichwort zuwerfen, worauf dann mit innerer oder äußerer Anknüpfung die Antwort, oft in gereimter Form, gegeben werden muß.

Diese von der künstlichen Art verschiedene Responsion ist im L. L. nur einmal vertreten, und zwar bezeichnenderweise in einem Gedichte, das durch seinen Natureingang *„Der Winter will hin weichen . . . der Summer kumpt wuniglichen“* trotz gewisser Merkmale eines figurenreichen Stils den Gedichten außerhalb dieser Sammlung näher steht. Str. 1 schließt: *ye das ich mit ihr sollt . . . nach rosen in den (garten) ganck;* worauf in Str. 2 geantwortet wird: *Mit dir thu ich kein gange nach rosen auf dy heyd* usw. Ähnlich die Responsion des Bruchstücks von Str. 3 auf den Schluß von Str. 2 *(dy hübschen rößlein gemeidt; zu rößlein brawn und blo).*

In den Liedern der Uhlandschen Sammlung kehren Responsionen dieser Art sehr oft wieder: No. 15 A., 16, 19, 20, 21, 23, 24 1—4, 28,4,5, 30,1,2, 32; 34 A., 36, 38, 40, 42 B., 43, 51 und 52; bei B. No. 148, 178, 196, 198. Es ist indes ein Unterschied dabei zu bemerken: die einfachen, meist älteren Lieder lassen sich mit einer Wiederholung eines oder mehrerer Wörter genügen,

andere — und das sind vielfach die späteren oder Umdichtungen der älteren — wiederholen ganze Sätze, manchmal sogar zwei Verse und leisten dadurch, namentlich in den Gesprächsliedern einer bauschigen Redeweise Vorschub. Hierfür nur einige Beispiele: U. 27, Str. 1 *Es stet ein lind in diesem tal... sie will mir helfen trauren.* Str. 2 *So traur, du feines lindelein.* U. 52, Str. 1 *Jungfrewlein, sol ich mit euch gan in ewern rosengarten?* Str. 2 *In meinen garten kumstu nit.* — Hingegen U. 36 korrespondieren in Str. 1 u. 2 durch den ganzen Vers: *ich het mir ein bulen erworben.* Str. 3 u. 4 *(die) schnident mir diefe wunden.* — No. 20, Str. 1 *von perlen und von golde tregt sie ein krenzelein.* Str. 2 *von perlen und von golde tregt sie ein erenkranz.* — U. 16, 3 *so will ich dir dein gefidere / mit rotem golde beschneiden.* 4 *Mein gefider beschneidst mir freilich nit.*

In solchen Gesprächsliedern vermögen die Sprechenden ihrer Empfindungen manchmal nicht Herr zu werden, sie werden breit und weitschweifig. Die inneren Zusammenhänge sind nicht unmittelbar ersichtlich, und es wird der Eindruck des Sprunghaften erweckt[1]). Allein schon Uhland weist darauf hin, daß man oft fälschlich annehme, „als gehöre die Zerrissenheit, das wunderliche Überspringen, der naive Unsinn zum Wesen eines echten und gerechten Volksliedes". Mag in den Volksliedern der Phantasie des Hörers auch manches zum Ausfüllen und Ergänzen offen gelassen sein, die anaphorischen Reihen, die in den meisten Liedern vorkommen, sind darin ein wirksames Mittel, den Mangel an logischem und sachlichem Anschluß abzuschwächen.

2. Dramatische Stilmittel.

a) Asyndeton.

In den einfachen parataktisch aneinandergereihten Sätzen unserer Lieder herrscht das Asyndeton vor; es werden weder adversative, noch ausschließende Bindewörter gebraucht; vielfach fehlt auch ein kopulatives Bindewort. Satzreihen wie U. 27, 3

[1]) Vgl. auch Müller a. a. O. S. 79.

Ich kam wol ... ich entschlief ... mir traumet sind die Regel. Manche Lieder z. B. U. 29, 2; 33; 34 A; 26; 24, 9, 10 u. a. haben nicht ein einziges kopulatives Bindewort.

Die Mehrzahl der Beispiele, in denen Substantiva und Attribute ohne Verbindung stehen, weist uns wieder auf das L. L. und Lieder im F. A.: *din wurdickeit din angesicht* F. A. X, 31; *lip synne mut* F. A. XXVIII, 6; *vor lieb, vor laid* L. L. 24, 1; *hercz mut sinn* L. L. 1, 7 (ähnliche Beispiele siehe unter Formelhaft gebrauchte Wörter und Wortverbindungen S. 83 ff.); *ir mundlein ... ir har ... ir helßlein ... ir kel* L. L. 30, 3; — *steten trewen knecht* L. L. 4, 2, 3; *gein disem guden nuwen iar* F. A. X, 13. — Bei U. zwei Beispiele in No. 56: *„Sie gleicht wol einem rosenstock"*. Str. 2 *junger knab, züchtig, fein, bescheiden.* Str. 3 *ein schöns, ein jungs, ein reichs, ein frums.* Das Gedicht offenbart trotz vielen volkstümlichen Elementen, die Goethe in seiner Neudichtung deutlicher und ursprünglicher hat hervortreten lassen, eine bewußte Technik.

b) Ein Polysyndeton,

worin man ein poetisches Darstellungsmittel zu erblicken hätte, ist in unsern Volksliedern kaum zu finden. Nur B. 198, 1 (nach Böhme um 1461 geschrieben) scheint der Vers: *„sie spint und kert und heizet ein"* absichtlich auf den Fleiß und die Arbeitsfreude des *„rustigen dirnelein"* hinzuweisen.

c) Klimax.

Meiden, scheiden, das dut werlich we, ußer maßen we L. C. S. 51. — *von tag zu tag ye lenger ye mer* L. L. 19, 3; *jch nye erkant, noch nymer mer erkenn ich dein geleichen* L. L. 39, 5; *mein unmut vertriben sey und gancz und gar wenummen* L. L. 3, 2. — *ganz gar gewaltig* F. A. VII, 1; *ir diner wil ich sein, ir steder diner* B. 131, 4; *pein und großes herzeleid* B. 211, 2.

d) Apostrophe.

Am häufigsten steht die Apostrophe der Dame. Innerhalb der einzelnen Sammlungen zeigt sich eine große Verschiedenheit

im Gebrauch der einzelnen Anredeformen. *Weib* steht im ganzen 4mal: 2mal im L. L.; 1mal L. C. S. 37; 1mal F. N. IV, 1, 1 *wunderschöns weib.* — Die Anrede *Frau* hat nur das L. L.; im ganzen 30mal (über den Wechsel von *frau* und *freulein* siehe unter Diminution S. 45); *freulein* 8mal; außerdem 3mal F. A. – *jungfrau* F. A. XLVII, (4 mal) U. 15, 14 u. U. 36. Abgesehen von dem ein paar mal gebrauchten *jungfräulein* (U. 2 mal) haben die Lieder in den Sammlungen von Uhland und Böhme meist das Verkleinerungswort von *Magd* als Anrede (U. 7 mal). — Die Apostrophe *lieb* steht in allen Sammlungen, das Kompositum *zartlieb* nur L. L. 4, 2; 16, 1; hingegen nicht *herzlieb* und *feines lieb (feinslieb),* welches die Sammlungen U. u. B. oft haben. Die Apostrophe des Herzens in der Figur der Epizeuxis: U. 56, 5 *Behut dich gott, mein herzigs herz.* B. 132, 1 *Ach herzigs herz, erkennen tu.* — 197, 3 *freundliches herz, halt dich nach meinen Worten.*

Apostrophe von Abstractis, die metonymisch für die Dame gesetzt sind, bieten gleichfalls nur L. L. und F. A. Beispiele: L. L. 15, 2 *weiplich güt;* 3 *weipliche zucht;* 3, 3 *höchste frucht;* 16, 1 u. 37, 3 *rayne fr.* (M. v. S. 26, 29 *dy liblich frucht;* Osw. v. Wolk. LXXVI *Ach raine frucht;* Kolm. Hs. CLXXXII, 60 *ach reine fruht, lâz dir bevolhen sîn, daz herze mîn,* ebda LXXIV, 39 *got barc sich selben, frowe, ze dir, du edel frucht gehiure.* CLXXVII (Suchensinn) Vers 13 *wîp, reine fruht gehiure.*); *trost* L. L. 39, 1 u. 2 *du außerwelter ayniger trost;* am häufigsten wird *hort* personifiziert und zugleich angeredet L. L. 15, 3 *höchster hort;* 24, 2 *mein allerhöchster hort* usw. F. A. XXIX *Min uszerwelter liebster hort;* LI *Myn hort.* — F. A. X, 3 *Lieplicher schien, was ich gedenck.*

Die andern Sammlungen weisen nur vereinzelte Beispiele auf: *mein höchste zir*[1]), B. 197, 3; F. N. I, 13.

Personifizierende Apostrophe moralischer Typen haben wir L. L. 5, 1 *Ellend, du hast umbfangen mich;* und U. 64, 3 in einem Abschiedslied: *Gewalt, du bist ein große pein / we der dich tragen muß.*

---

[1]) Vgl. des Knaben Wunderhorn: Lebewohl. *Morgen muß ich weg von hier . . . O du allerhöchste Zier.*

Als Beispiele für die Apostrophe von Konkretis seien nur folgende genannt U. 31, 1 *du liebe sonne;* 29, 3 *gut vögelein;* 39, 4 *ir kleinen waldvögelein.* U. 27, 6 *feins röselein.* B. 148, 3 *mein röslein*[1]) *rot;* Kolm. Hs. V, 43: *Du clâre rôs von wandel wol behüete, dîn werdez lop das grüenet unde blüete;* U. 29, 5 *du roter mund;* B. 176, 2 *du feines liedelein.* (Weitere Beispiele s. u. Personifikation S. 61.)

e) Rhetorische Fragen.

Sie drücken in allen unsern Sammlungen eine Verlegenheit und Ratlosigkeit aus und beziehen sich auf Gefühle, Wahrnehmungen und Handlungen. Rein phraseologisch sind sie nur ganz selten.

wie mochte mir umber baß gesin? L. L. S. 65; *wie möcht mir baß gesin* U. 30, 1; *wie sol es mir ergen?* B. 129, 1; *ach gott! wie sols im gon?* U. 86, 1; *Ach scheiden, immer scheiden, wer hat dich doch erdacht?* U. 86, 4; *wem sol es wesen layd?* L. L. 9, 2; *warumb solt ich truren?* U. 53; — *Sol ich sie nimmer schauen* B. 129, 1; *was sah ich nechten spete an einem fenster stan?* B. 217, 3; *was sah ich in dem grünen walt, was sah ich hin und her?* ebda Str. 5; — *was lest du mir zu lecz?* L. L. 17, 6; *wo sol ich hin mich wenden?* ebda 7, 6; *was bgegnet mir in der aue?* U. 24, 1; *wer sol uns disen summer lang die zeit und weil vertreiben?* U. 13, 1; *wer wil mir die winterlange nacht mein zeit und weil vertreiben?* B. 169, 1; *wem sol ichs klagen das heimlich leiden mein?* B. 208; *Ich armer Guckgauch, wo sol ich auß?* U. 12, 4; *wo sol ich fliegen aus?* B. 172. — An volkstümliche Redensarten erinnern: *was sol mir denn mein feins lieb, wenn sie nit tanzen kann?* U. 47 A. 5; *ach gott! was tut sie da?* U. 27, 1 (u. B. 177); *was fraget ich nach dem kränzelein?* U. 27, 9; *solt denn mein trew verloren sein?* B. 196, 3; *was schadt mir das?* B. 209, 7.

---

[1]) Dies das einzige Beispiel unserer Sammlungen für den metaphorischen Gebrauch der Rose. Die Frage Mayers, A. G. IV, 434: „Die Rose in 'tropischer' Verwendung sonst nicht häufig im Volkslied?" müßte danach verneint werden.

f) Wünsche.

Got gesegen uch F. A. XLVII, 12; ähnlich: L. L. 8, 5 *gesegen dich got;* 20, 4; 33, 1; U. 31 A. 3; B. 209, 6; Bergr. 15, 5; — *behüt dich gott* U. 56, 5, 6, 7; *bebar dich got* L. L. 14, 4; *got wöll dein pflegen* B. 129, 7; *(got geb glück wo sie sei) got geb im heil* B. 150, 6; — *wollt got wer ich zu jm gesellt* L. L. 22, 2; *wolt got sie wäre mein* U. 20, 1; *wolt got ich solt ir warten* B. 135, 5; *wolt got, ich het den schlüßel* U. 30, 1; *wolt got, ich solt ir wünschen zwo rosen auf einem zweig* U. 58, 4; *wolt gott ich solt heint bei ir sein in züchten und in eren!* U. 39, 2; ähnlich 113 B. 2; *wolt gott es war dir offenwar* L. L. 29, 3; *der liebe got sol ir walten* U. 38, 2; — *gelück und heyl sey dein gefertt!* L. L. 19, 3; *Ich wollt ich stünd alleine gar hoch uff eynem bam* F. A. XLIII, 1; *Ich wolte das ich dich nye hette erkant* ebda XXXI; *Des hab der meinster lon selig sy die stunde,* ebda. XLIII, 6; *daß ich von schaiden nye hört sagen!* L. L. 8, 3; *dem wünsch ich ungewin: der pewtell werd jm lere vetrübet werd sein sin* L. L. 16, 4; — *Mochte mir noch werden ein fruntlich gruß* L. C. 45; *Dem wel ich wunschen, daz ime nummer heil gesche,* ebda 47; *ich wolde, daz si es woste,* ebda 65.

g) Ausrufe.

Stark erregte Gefühle geben sich kund: α) durch Interjektionen: *He, He, warumb solt ich*[1] *. . .!* F. A. XLIV, 5; — *Such dar mit mut gar,* ebda XI, 2; *ju, ju, ju, ju* B. 199, 1, 2, 3; *hoscho heya ho!* B. 192 (*heya ho hoscha ho!* U. 241 Schluß).

β) durch Ellipsen: *Wolhyn, wolhyn* L. L. 27, 1; 28, 4; *pfui dich, pfui dich* U. 12, 2; *hotsch an hin!* L. L. 16, 4; *Wolauf* U. 64, 1.

γ) am häufigsten in vollständiger Satzform: *O wee sol ich sy meyden!* L. L. 35, 6; *Ei das sol tun fraw Nachtigal!* U. 13, 2;

[1]) Dieser Kehrreim ist nach Uhland, deutsch. Volkslieder S. 436 „vermutlich älteren Ursprungs"; dieser Vermutung stimmt Lüning aaO. zu; während *he, he* nach Wilmanns, D. Gr. II, § 475, 4 nhd. ist (und aus dem französ. stammt?). Das obige Gedicht ist bereits am Anfang des XV. Jahrh. entstanden.

wy kurz ist mir dy stund L. L. 27, 2; *wy pald mein trawren wer do hyn!* ebda 31, 2; *Ach meyden, du viel senede pein / wie hast du mich umbgeben* 11, 1; *Ach scheiden, wie fellst du mir so hart* U. 40, 1; *Ach gott, wie we tut scheiden* U. 67, 1; *o, wie we mir scheiden tut von meinem röslein rot* U. 148, 1; *wie wol sie mir gefellet!* U. 38, 1.

Sehr oft steht die Interjektion *Ach* mit nachfolgender Apostrophe: *Ach, reines wip* L. C. S. 37; *Ach gott,* ebda S. 45, 53; L L. 26, 1; 35, 4, 5; U. 40, 5; 50; — *Ach weiplich güt* L. L. 15, 2; *Ach frewlein vein* 17, 5; *Ach mägdlein* U. 24, 10; *Ach lieb* U. 44; *Ach Elslein* U. 45; *Ach reicher Christ* U. 71, 2.

h) Beteuerungsformeln.

Zur Bekräftigung des Ausdruckes wird der Imperativ, die Formel *ja* oder *fürwar* oder letztere und der Imperativ gebraucht. Diese Formeln sind beinahe ausschließlich auf das L. L. beschränkt: *wyß, was dir wünschen m. wort* L. L. 40; — *ja, do der valsch nit ist,* ebda 7, 1; *ja, der ist also vil* 17, 4; — *für war es mag nit süsszers gesein* 1, 6; *es ist fürwar mit mir kein scherz* U. 56, 5; *das wiß für war* L. L. 39, 3; *das wisse frau für war* 5, 3; *ich pin dir holt, das wiß, freulein, fürwar* 29, 3.

In einigen Fällen wird die Beteuerung gesteigert durch einen Eid: *so schwir ich pey meiner lieb so groß* L. L. 13, 3; *ob sy mir swur ein lieblichen bundt* F. A. VII, 3; *das wär meins herzen größte freud darauf darf ich wol schweren* U. 39, 2; *hat mir ein eid geschworen, sie wolt mir bleiben stät, sie wolt daran gedenken, wenn sie ein ander bät* 64, 3; *so swer ich doch bei meinem eid kein lieber sol mir werden* 72, 3; — *nun bin ich dir mit gir von herzen gemeit auf meinen eid sol mir kein liebre werden* F. N. I, 7; *gedenck dein eyd* I, 13; *Das red ich bey meinem eide sie sol mir die liebste sein* Bergr. 9, 2. — Ironisch gemeint ist nach vorausgegangenem Eid die Verwünschung U. 38, 2 *sie liebet mir vor allen, das red ich auf mein eid; der liebe got sol ir walten, der fluch sei ir geseit.*

Das Ergebnis dieser stilkritischen Untersuchung läßt sich dahin zusammenfassen, daß das Volkslied in erster Linie die sog.

epischen Stilmittel anwendet, von den dramatischen hingegen hauptsächlich diejenigen, durch die eine starke innere Erregtheit ausgedrückt und entsprechende Empfindungen bei dem Hörer bewirkt werden sollen. Die Lieder des Locheimer L. und einige verwandte des F. A. weisen eine gewandtere Technik auf. Doch auch hierin kommen diejenigen Stilmittel, welche ästhetische Wirkungen zum Ziel haben oder auf einer Änderung der gewöhnlichen grammatischen Satzformen beruhen, nicht oder nur ausnahmsweise zur Verwendung.

3. Rekapitulationen.

Um den Begriff eines Hauptwortes, ganz selten eines substantivierten Eigenschaftswortes oder Zahlwortes oder einen örtlichen oder zeitlichen Umstand schärfer zu markieren, wird schon in der älteren volksmäßigen Dichtung der Artikel gern wiederholt oder es wird ein hinweisendes Pronomen, Adverb u. dgl. gebraucht. Auch dem Kunstepos ist diese Erscheinung nicht fremd. Außer Gottfried von Straßburg haben auch solche Dichter, die infolge ihres gehobenen Stilbewußtseins die bequemen Formen der Umgangssprache im allgemeinen vermieden haben, die Rekapitulation durch das Pronomen angewandt, namentlich in der Spruchdichtung (Roethe a. a. O. S. 294).

Am häufigsten steht in den Volksliedern die Rekapitulation durch der die das. Sie bezieht sich sowohl auf Abstrakta wie auch auf Konkreta. *Mein hercz das trauert* L. L. 1, 1; *mein hercz das leidet not* 35, 3; *mein hercz das ist verwundet* 36, 1; *mein hercz das ist bekümmert* 12, 1; *dein hercz das ist von flander* 14, 3; — *hercz mut und synn das sol dir beleiben undertan* 16, 1; *dein frewntlich zucht dy tut* 3, 3; *dein lieb dy thut sich meren* 16, 1; *dein stolczer leib der erfrewet mich* 27, 1; *den gewalt den gib ich dir* 27, 3; *dein rosenvarber mund der frewet mich* 27, 4; *All mein gedencken . . . dy sind pey dir* 39, 1; *leit und gut das solt du gancz zu eygen han* 39, 2; *Dy allerliebst und mynicklich dy ist so zart* 39, 4; *sprach sy dy myniglich* 7, 5; — *das ein das kregt muskaten: muskaten die sind süße* U. 30, 3; *die neglein die sind räß,* ebda.

Min hoffnung und myn gute zuversiecht, die sollen mich... bringen F. A. IX, 4; *Dugend adel und auch ere das lyt an dir* X, 1; *Din wurdickeit din angesicht das ist frewd* X, 3; *den meye den wil grasen gan* XXV; *Min hertze das lidet grosze pin* XXVII; *die trûwe die spricht* XXIX; *min art die sol liegen* XLIII; *Myn hertz das hat verlangen pin* LI, 2.

Der gutzgauch der ward hübsch und fein U. 11, 2; *der reif und auch der kalte schne der tut ir we* 18, 2; *das erst das heißet* Ursulein 21, A. 3; *die erst die ist... die dritt die hat kein namen* 21 B 2; *das glück das kommt gegen dem andern mei* 40, 4; *der ein der was ein reiter* 43, 3; *mein trauren das wär klein* 49, 4; *das brünnlein das ist kalt,* ebda; *ein blümlein das war wolgestalt* 49, 5; *der mei der tut uns bringen* 64, 1; *ir mündlein das ist zart; ir euglein die seind hübsch und fein* 67, 3; *mein herz das betrübet ser.*

mein hoffnung die war groß B. 148, 3; *ein magt die sagt mir freuntlich zu* 199, 1; *Mein herz das stet mit ganzem fleiß nach einem roten munde* 206, 3.

Die vorstehenden Beispiele zeigen, daß die Rekapitulation durch den demonstrativen Artikel sich in der überwiegenden Zahl der Fälle auf den vorausgehenden Nominativ bezieht, nur dreimal auf den Akkusativ. Für den Hinweis auf einen Genetiv und Dativ haben wir in unseren Sammlungen nur je ein Beispiel: *der stunden der sind viele* U. 67, 1; *meim herzen dem gschicht we* U. 64, 4.

Eine Verstärkung dieser Rekapitulation stellt diejenige durch *derselbe, derselbig, der gleich* dar. Im L. L. kommt noch die Repetitio von *derselbe* + *gleich* hinzu. Wir finden diesen Gebrauch verhältnismäßig häufig im L. L., in den andern Sammlungen nur in Gedichten, in denen volkstümliche Elemente mit solchen der Kunstdichtung vermischt sind: *das selbig pluemlein swelckt auch nit* L. L. 30, 4; *Ich patt dasselbig frewelein* 22, 4; *spar uns das selbig morgen* 7, 5; *zaig mir das selbig ende* 7, 6; *darinn tett er sich waschen der selbig gute knab* 7, 7; — *des geleichen traw ich dir* 16, 1; *aber tu du des gleichen* 16, 5; *desgleichen thu du zu mir* 17, 6; *des gleichen, fraw, pin ich auch dein* 63, 5;

desselben geleichen will ich thun zu dir 5, 2; *tust dw desselben gleichen auch mir* 19, 3; *des selben glichen bit ich dich* F. A. LI. — *Ich wils eim freien gesellen derselb der wirbt um mich* U. 19, 2; *es get ein frischer sommer herein daßelbig frewet mich* 23, 2; *Ich sah... die blümlein so wol gestalte Da brach ich derselben blümelein* U. 24, 7 u. 8; *ich dient ir ganz mit trewen demselben frewelein* 38, 1; *Ich kam zu ir in garten do stund dasselbig junkfrewlein* 52, 3, 6. — *Das selbig maidlein ist hüsch und fein* B. 201, 2.

Wie sehr der Gebrauch der Rekapitulationen in der volkstümlichen Sprache heimisch ist, zeigt auch die Wiederholung von Ortsbestimmungen durch ein oft unmittelbar nachfolgendes *da*. Hierfür hat das L. L., in dem sich übrigens die Freude an der Natur nur spärlich offenbart, keine Beispiele: *darauf da sitzt fraw nachtigal* U. 15, 2; *darinn da leit mein lieb gefangen* U. 1; *darinn da hort ich singen* 21 A. 1; *darinn da ist beschlossen* 29, 7; (*da rin da leit verschlossen* 30, 1); *dort oben ... da stet* 21 B. 1; *vorm wald da hört man singen* 64, 1; *zwischen berg und tiefem tal da leit ein freie straße* 16, 9 (ähnlich U. 178, 4); *bei meines bulen haupte da stet ein guldner schrein* 30, 1; *bei meines bulen füßen, da fleußt ein brünnlein kalt* 30, 2; *In meines bulen garten da sten zwei beumelein* 30, 3; *Dört hoch auf jenem berge da get ein mülerad* 33, 1.

Seltener ist die Wiederholung nach einem Zeitadverb: *darnach do kam der sonnenschein* U. 11, 2; — *vor scham do stund ich rot* 52, 4; — *von dem taw do ward ich naß* B. 148, 2. In den beiden letzten Fällen geht das zeitliche Verhältnis gemäß dem post hoc ergo propter hoc in ein kausales über.

Die in der mhd. Kunstdichtung nur selten angewandte Aufnahme von Adverbia und Hauptwörtern mit Präpositionen durch ein nachschleppendes *so*[1]) findet sich in den Volksliedern ziemlich häufig, und zwar zumeist in den Liedern der älteren Zeit:

vor laid so muß ich sterben L. L. 1, 7; *davon so muß ich mich beklagen* 8, 2; *darumb so ist verlangen mich* 12, 1; *darumb so will ich dein auch nymmer mer* 14, 2; *zu der lecz so will ich*

[1]) Roethe a. a. O. S. 294.

wünschen dir 12, 3; *von dir so hab ich freuden vil* 19, 3. — *durch dich so ist myn hertze geil* F. A. XXIX, 6: *för alle diesz welt so belib ich din* LVIII, 1; *On got so mag uns niemand scheiden,* ebda 6. *Davon so han ich guten mut* XXXIV; *By der nacht so bin ich fro* XLIII; *Zu dir so wil ich hoffen* XLVIII; — *darein so preist er sich* U. 19, 2; *nach dir so wird ich krank* 68, 2; — *in der lieb so brennt mein herz* B. 206, 2; *nach ir so ge ich manchen gang* B. 206, 3.

4. Verschiebung der 3. in die 2. Person.

Hiermit wird eine stilistische Freiheit bezeichnet, die gleichfalls in der Kunstlyrik, besonders in der Spruchdichtung vorkommt (Roethe a. a. O. S. 266f.). In den Volksliedern tritt sie verhältnismäßig oft auf, selten indes als Verschiebung von der 2. zur 3. Person. Fälle der letzteren Art nehmen wir nur in der L. C. wahr. Den Wechsel von 2. und 3. Person in dem Gedicht S. 37 '*Ach, reines wip*' dürfen wir wohl auf die spätere Zudichtung der 2. Strophe zurückführen: In Str. 1 wird nach der Apostrophe viermal die 2. Person gebraucht. Die mit „*Noch ist mir einer klage not*" eingeleitete 2. Strophe, in der im Gegensatz zur 1. Strophe das Wort *frouwe* gebraucht wird, klingt viel nüchterner. Das Bild der Dame scheint gewissermaßen verblaßt und dem Mangel an sinnlicher Anschauung entspricht nunmehr der Gebrauch der 3. Person.

Störend wirkt diese Vertauschung S. 47, wo in derselben Strophe nach vorausgegangener Anrede: *Kere dich an sin klaffen nit daz bidde ich dich* ... im Schlußverse die 2. Person in die dritte verschoben wird: *gar wol ir steit das angesichte.*

In den andern Fällen, wo eine Personenverschiebung stattfindet, wechselt die 3. mit der 2., und der Übergang ist durch den gleichzeitigen Gebrauch der Apostrophe begründet. L. L. No. 1 Str. 1 hat die 3. Person, Str. 2 folgt mit der Anrede *fraw* die 2. Person, sie wird auch in der 3. Str. angewendet. Ähnlich ist es in No. 7; Str. 1 hat die 3. Person, Str. 2—6 die 2. Person. In No. 8 hat Str. 1 u. 2 die 3. Person, Str. 2 sogar trotz der

Anrede *o lieb;* erst in der 4. Str. geht der Dichter zur 2. Person über, er lüftet den Schleier seines Geheimnisses durch die Worte: *wann ich dich main und anderß kaine.*

Bei U. No. 56 *„Si gleicht wol einem rosenstock“* haben Str. 1—4 die 3. Person, erst Str. 5 u. 6, die die lyrische Empfindung stärker zum Ausdruck bringen, haben die 2. Person; die episch erzählende Schlußstrophe wieder die 3. Person. Ähnlich ist es mit der Verschiebung F. A. X, U. 68 und B. 199. Den häufigsten Wechsel haben wir B. 129. 1. Str. *sol ich sie nimmer schauen die allerliebste mein?* Str. 2 u. 3 haben die 2. Person; die erzählende 4. Str. geht wieder zur 3. Person über; Str. 5 u. 6 die 2., und Str. 7 schließlich die 3. Person.

Vielfach ist der Gebrauch der 2. Person auf die Schlußstrophe oder in ihr nur auf den letzten Vers beschränkt. Bleibt auch so der Übergang unvermittelt, so ist er doch durch das verstärkte dichterische Empfinden am Schluß des Gedichtes begründet. Beispiele dafür bieten L. L. 1, 13, 20, 29; U. 58, 64, 67, 71, 73; B. 178, 196, 197, 198, 206, 208, 211. — In andern Fällen, z. B. U. 20, erklärt sich der Wechsel der 2. u. 3. Person aus der künstlichen Aneinanderreihung von ehedem selbständigen Strophen.

5. Satzbau.

Der Satzbau ist in den Volksliedern meist einfach parataktisch; kurze Sätze werden ohne Fügewort nebeneinandergestellt; selten stehen *auch, aber, dennoch, darauf, dann.* Der Parallelismus der kurzen Sätze ist namentlich in den vierzeiligen Strophen dem Asyndeton günstig.

Um Subjekt oder Objekt mit Nachdruck hervorzuheben, werden außer der Rekapitulation durch *der, die, das* oder *so* auch in den kleinen Volksliedern der älteren Zeit Subjekts- und Objektssätze gebraucht. Beispiele: U. 29, 1 *der ein lieben bulen hat . . .;* 36, 5 *wo zwei herzenliebe an einem danze gan, die laßen . . .* — 19, 1 *ich trag ein freis gemüte, gott weiß wol wem ichs wil;* 20, 3 *da traumet mir eigentlichen wie mir mein feins lieb*

rief. In der Schlußstrophe werden Subjektssätze gern in die typische Form gekleidet: *der uns das liedlein news gesang* = der Sänger.

Wo das Volkslied den Boden der Wirklichkeit verläßt und sich in Gedanken, Hoffnungen und Wünschen ergeht, werden diese meist an bestimmte Voraussetzungen geknüpft. Daraus erklärt sich die am häufigsten vorkommende Form der hypotaktischen Sätze, nämlich die Bedingungssätze. Selten werden sie durch eine Konjunktion eingeleitet und stehen dann nur im Praesens. L. L. 3, 1 *sie erfreut ... wenn ich gedencke;* 5, 2 *ist wee, wenn es gedencket, daß es geschieden ist.* — U. 40, 1 *niemand kan mich machen fro / wenn ich gedenck der hinnefart.* — Sonst steht Inversion. Das L. L. und die verwandten Lieder des F. A. haben nur verschwindend wenig Fälle des realen Bedingungsatzes z. B. L. L. 12, 3 *will got, so wird es alles gut.* Da in diesen Gedichten die Annahmen und gedanklichen Vorstellungen einen breiten Raum einnehmen, so erklärt sich daraus das häufige Vorkommen des Potentialis. 3,1 *köm mir ein trost ... so wer mein unmut ferr;* 9, 5 *precht es den doren layde ... das wer mir hochgemut;* 25, 3 *Weßt du dy trew — ich hett kain sorg;* 29, 2, 3 *sollt ich dir wünschen — ich wünscht dir;* 35, 4 *solt ich sy sehen schir — so het verlangen czil;* 39, 3 *test du desgleichen jn trewen an mir, so wer ich fro;* — F. A. IX, 3 *Wolt esz zu mynem l. stan, so werren wir gutt gesellen;* XI, 6 *Von hertzen lust solt du nit lan wilt du das dierlin fellen.* Eine kondizionale Periode: XXV *Wolde sie mich zum gesellen han ... Mochte das gesin. Das neme ich wyt vor alles gut.*

Die Lieder der Sammlung Uhlands haben vielmehr den Charakter der Gelegenheitsgedichte; in ihnen überwiegt der Realis und der Irrealis, letzterer enthält gern eine Hyperbel. U. 19, 3 *und kan sie im nicht werden trauret das herze sein;* 23, 2 *und brichst du sie im sommer nicht, das rewet dich;* 24, 3 *bricht man sie gegen dem abend so seind sie von farben bleich; bricht man sie gegen den morgen, ein ander hat sie verborgen;* 38, 3 *erleb ich den liebsten sommer, so hebt sich ein großer streit;* — 29, 7 *Hett ich, lieb, den schlüssel, dein eigen wolt ich immer sein;* 32, 3

Hett ich des goldes ein stücke... meinem bulen wolt ichs schicken; 42, 3 *Hett ich ein bulen als mancher hat ich wolt im aufbinden sein gelbes har;* 50, 4 *het ich dein untrew vor gewist deiner liebe het mich nit gelüst;* 49, 4 *Und wär mein lieb ein brünnlein kalt und sprüng auß einem stein und wär ich dann der grüne walt mein trauren das war klein.*

B. 206, 4 *und wüßt ich, was dein herz begert, das sol dir sein bereit.* In den beiden letzten Fällen steht der Nachsatz der irrealen Bedingung im Indikativ. Ein ähnliches Beispiel für den Potentialis ist L. L. 25, 1 *Sollt ich nit erfrewen mich... ich will dir ewiglich.* Umgekehrt hat F. A. X, 4 der Bedingungssatz die reale Form, der Nachsatz die irreale: *Sol ich so vil glückes han... so würde myn elend hin gedan.* — Ferner die Bedingung in imperativischer Form, der Nachsatz real: F. A. XXIX *Behalt mich liep so ist (itz) eyn süne.* Umgekehrt ist es XXIX, 23 f. *Wirt dir untruwe von mir geseit das laß dir nit zu hertzen gan.*

U. 30, 1 ist das eine Mal die Bedingung durch den Optativ ausgedrückt: *Wolt got, ich het den schlüssel, ich würf in in den Rein!* das andere Mal der Nachsatz durch einen Ausruf: *wär ich bei meinem bulen wie möcht mir baß gesein!*

Ein konzessives Satzverhältnis weisen die älteren Lieder nicht auf; die einzige Ausnahme ist F. A. XXX *Wie wol mir ist din güde so wilde doch mag ich nit abgelan.* Unter den späteren Liedern zwei, die durch andere Kriterien den Einfluß der Kunstlyrik verraten. U. 72, 1 *wie wol ich arm und elend bin, so trag ich doch ein stäten sin,* ebda 3. mischt sich das konzessive Verhältnis mit dem kondizionalen: *Und wären der neider noch so vil so geschicht doch was gott haben wil.*

B. 149, 7 *ob du gleich einem andern die treu versprochen hast, wil ich doch nicht von Flandern genannt werden ein gast.*

6. Formelhaft gebrauchte Wörter, Wortverbindungen und Verse.

Die Volkslieder unserer verschiedenen Sammlungen weisen, obschon sie ihrer Entstehung nach örtlich und zeitlich voneinander getrennt sind, mehrere Kategorien formelhafter Wörter

und Wendungen auf, die sich als gemeinsames Sprachgut dieser Lieder darstellen und ihre verwandten Beziehungen ersichtlich machen.

Osw. v. Wolk.[1]), Hug. v. Montf.[2]), der Mönch v. Salzb. lieben die Zusammenstellung von *herz, mut und sin.* Sie findet sich auch auffallend häufig im L. L., bald in der Einzahl, bald in der Mehrzahl, oder mit einem Attribut. Beispiele: 1, 7; 4, 2; 7, 4; 23, 3; 24, 1; 25, 2; auch F. A. XLIII, 3. Später läßt der Gebrauch dieser cumulatio nach, ist aber noch B. 155, B. 2; 196, 3; 213, 2; F. N. I, 88, 1 vertreten (A. L. XXXIII, 1 *Hert sin moet*).

in meines herzen grund L. L. 27, 2; F. A. XLVIII, 4 (die Stellen aus dem M. v. S. a. a. O. S. 409); — *auß meines herczen grund* L. L. 3, 1; *von grund meines herzens lieb* B. 154, 6; *in meines herzen grund* B. 206, 3.

Formelhaft ist auch der Gebrauch des Wortes *Kaiserin* als Prädikat der Dame. Volkslied, Kunstdichtung und geistliche Dichtkunst stimmen hierin überein. Wir finden das Wort zum Ausdruck des Hochgeschätzten bei Hug. v. Montf. I, 3; bei Suchensinn F. A. XX, 8; XXI, 1; Kolm. Hs. CLXXV, 38. Von seiner Anwendung in der geistlichen Poesie sagt Müller a. a. O. S. 139: „Die Anrede der Maria als *Königin* oder *Kaiserin* kehrt ermüdend häufig wieder, oft in Verbindung mit Adjektiven wie '*hoch*', '*edel*' u. dgl.“ In den Volksliedern haben wir: *aller eren pistu ein rechte keiserin* L. L. 33, 3; *hochgeborene keiserin* F. A. XXIII, 6; *Ir lieb . . . mein schönste keiserin* B. 131, 1; *si sey ein keiserin* F. N. III, 17, 4; *bei dir zu sein, mein keiserin,* ebda I, 85, 1; *offt ich gedenck mein hertz bekrenk allein nach dir mein keiserin* ebda I, 90, 3.[3])

An formelhaft gebrauchten Redensarten seien folgende angemerkt: *nach ir stet mein verlangen (beger)* U. 27, 4; 49, 2; B. 176, 4;

---

[1]) LXII, 3, 7.

[2]) I, 4; III, 3, 4.

[3]) A. L. *Is mijnder herten keyserinne* XXXVI; CCXII, 2. Auch bei U. No. 107, 5 *Schläfst oder wachst, mein keiserin?* — 121, 23 *du außerwelte keiserin.*

193, 3; F. N. III, 72, 3; *daer na staet mijn verlangen* A. L. CIV, 6; LXXII, 1; *naer haer staet all mijn hopen* CXIV, 3.

secz mir ein kurczes czil L. L. 17, 7; *steck mir und dir ein liebes czil* 19, 2; *setz mir ein gnedigs zil* B. 197, 3 und F. N. V, 20, 2.

ich sehe euch (dich) nimmermehr U. 31, A. 3; 49, 5; 252, 3; *du gsichts mich nimmer mehr* B. 208; — A. L. CXXX 1, 2 *Adieu mijn alderliefste Ic en sie u nimmermer;* LXXX, 5 *Adieu mijn vader ende moeder Ghi en siet mi nemmermer.*

den liebsten bulen den ich hab der ist mir leider ferre B. 178, 1; *den liebsten bulen den ich hab der wil sich von mir scheiden* B. 214, 1. (Ähnlich in den Trinkliedern F. N. II, 4 *den liebsten bulen den ich hab der ist mit raiffen um bunden* und U. 214 u. 215 *den liebsten bulen den ich hab Der leit beim wirt im keller.*)

het ich aller wunsch gewalt L. L. 39, 1; *hette ich nu aller wünsche gewalt* F. A. XXVI; *in gantzen drüwen ich ir nie vergasz sie schafft mir wünsch gewalt* F. A. XLIII, 5; *nie hat es sich noch wunsch gestellt* L. L. 25, 1. Diese Redensart geht auf die volkstümliche Wunschformel zurück, wie sie in dem Wunschlied U. No. 5 enthalten ist. Ein Singer möchte 7 Wünsche in seiner Gewalt haben, dann würde er zunächst für sich, zuletzt auch für die Hörer wünschen, was ihnen das liebste ist. Er leitet seine Wünsche mit den Worten ein: *Hett ich sieben wünsch in miner gwalt . . . so wolt ich wünschen.* Und in dem Narrenlied U. No. 6 lautet es ähnlich: *wolt got das ich hett aller wunsche gewalt! so wüest ich wes ich wünschen solt nach eines narren sinne* [1]).

Ganze Versreihen, die formelhaft gebraucht werden oder da und dort auftreten, sind folgende.

daran soltu gedenken / Und solt nit von mir wenken L. C. S. 37. Das gleiche Verspaar steht (mit geringer Veränderung) in unseren Volksliedern siebenmal: *daran gedenke, min lip, und nit enwenke,* ebda S. 65; ferner L. L. 1, 3; 39, 1; F. A. X, 3; B. 129, 5, 6;

---

[1]) Weitere Belege und über die Dreizahl der Wünsche s. Roethe a. a. O. Anm. S. 588. Auch Kolm. Hs. LXIII *Het ich von got ze lêhen drîer wünsche gewalt, Sô wolte ich wünschen daz wir bliben wolgestalt.*

145, 9. (Derselbe Reim bei Hug. v. Montf. XX, 22; XX, 34; XXIII, 42; Osw. v. Wolk. XXXVIII, 1, 13; LXV, 1, 15; Kl. Hätzl. II, 40, 55; M. v. S. 41, 6.) *Ir eygen wil ich sin* F. A. XLVIII; *dann ich will ye dein aigen sein* F. I, 13; *gantz eigen sein ja will ich sein* F. I, 92; *ich will und muß dein eygen sein* I, 62; *das hertze myn ist eygen din* F. A. XXX; *noch ist mein hertz sein eigen* F. III, 31; *doch war sein herz mein eigen* U. 71, 31.
hoffnung muß mich erneren U. 68, 1.
hoffnung tut mich erneren U. 72, 1.
das macht mich alt / daß ich die schon muß meiden U. 68, 1.
wenn ich von ir muß scheiden / das macht mich alt und graw U. 58, 2.
ich hab mir ein bulen erworben U. 34, A. 2.
hast du — ein bulen erworben U. 34, A. 3.
ich het mir ein bulen erworben U. 36, 1. 2.
ich het mir ein bulen erworben U. 36, 11 (ein anderes Lied).
der seinen bulen meiden muß U. 29, 1.
der seinen bulen meiden muß U. 40, 3.
Ich het mir ein bulen erworben F. A. XLII, 2. 11.
Den must ich faren lan.
Ich hat mir ein bulen uszerkorn F. A. LIX, 2.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Ich musz yn faren laszen.

Besondere Beachtung verdient das in der Volkspoesie viel häufiger als in der Kunstdichtung gebrauchte *wol.* Es steht bald zur Bekräftigung eines Begriffs, bald zur Einschränkung und Abschwächung eines solchen, namentlich eines Zeit- oder Zahlbegriffs, meist aber formelhaft bei Verben, bei Orts- und Wegangaben. Die Tendenz der Begriffsabschwächung und der rein formelhafte Gebrauch lassen sich nicht immer deutlich voneinander unterscheiden.

In dem Gedichte U. 40, 4 können wir die Bekräftigung des *wol* im Sinne von 'gut, ganz, sicherlich' deutlich erkennen: *Der allzeit mit den heilgen gat / der hat gut frölich singen. Wer seinen bulen zu freunde hat / der mag wol tanzen und springen.* Die Responsion von *gut* und *wol* an der entsprechenden Stelle der beiden Verse setzt *wol* = *gut;* es wird also durch *wol* der

folgende Begriff hervorgehoben, verstärkt[1]). Ähnliche Beispiele haben wir U. 48, 2 *wölcher ein lieben bulen hat / mag wol mit Freuden singen.* 56, 2 *der lieb got weiß wol wen ich mein.* 56, 1 *Sie gleicht wol einem rosenstock.* B. 209, 5 *Ich traw ir wol zu aller stund.* — *Mein Frewd möcht sich wol meren, / wollt glück mein helffer sein* L. L. 7, 1; *es mag wol nüczer sein* L. L. 17, 7; *und das wär meins herzen größte Freud / darauf darf ich wol schweren* U. 39, 2 enthalten nur scheinbare Abschwächungen, in Wahrheit sind es versteckte Hyperbeln.

Zweifelnd und einschränkend steht *wol* besonders vor Zeitangaben: *wol nechten spate* U. 29, 2; *wol heur zu disem meien* 66, 1; *so hoff ich uff den summer wol uff des maies frist* B. 145, 7 (*und auf des maies frist,* U. 54); *ich will wol diesen sommer lang frölich zum danze gan* U. 43, 5. (Ähnlich im A. L. XC *wel seven iaer;* CXLII, 5 *wel nu ter tijt.*)

Sonst tritt es mehr oder minder formelhaft auf: *wol umb das plümlein vein* L. L. 9, 4; *dy mag wol zu mir springen* 1, 4. — *Ich kam gen zyzzel muer uff den plan wol under ein grune linden* F. A. XLIX (Liedfragment); *es flog dorthin wol über se* U. 11, 3; *wol über die heide* B. 168, 4; *der knab wol über die heide reit* U. 73, 4; *da kam die herzallerliebste wol zu der tür hinein* U. 47 A. 2; *er fürt sie ... wol in ein kemmerlein finster* U. 81, 4; *wol in den grünen walde* U. 12, 3; *Ich kam wol in ein gärtelein* U. 27, 3; *zwei tiefe wasser wol zwischen dir und mir* U. 45, 1; — *es mueß gescheiden sein wol von den gnaden dein* L. L. 27, 1; *manch frölich gebärd wol auß betrübtem herzen* U. 40, 3; *daß wird wol tun ein junger knab* 56, 2; *stachen sie die distel wol in die Finger* B. 192; *wol rauschen durch das korn* U. 34[a]; *wer seinen bulen nit haben will der mag in wol faren laßen* U. 16, 9.

Auch durch die sog. stehenden Attribute gibt sich der Sprachgebrauch der Volkslieder vielfach kund:

Der *wald*[2]) ist immer *grün.* Beispiele: U. 14 C. 2; 20, 6; 21, 1; 24, 1, 5; 39, 4; 49, 4, 5; 59, 2. — B. 149, 2. — Das

---

[1]) So Goethe, Erlkönig: *Er hat den Knaben wohl in dem Arm.*

[2]) Nur einmal wird er durch Tann ersetzt F. A. XLIII, 3 *Des bin ich herre geflogen zu dieszem liechten dan.*

Tal ist *tief*, und zwar verbindet es sich gern mit dem ohne Attribut stehenden *berg*[1]). U. 16, 9 *zwischen berg und tiefem tal;* 81, 5 *die morgenröt tut her dringen über berg und tiefe tal;* 101, 2 *Er jagt über berg und tiefe tal;* ähnlich U. 88, 6; 113, 5; 203, 5; 208, 2; 299, 14; 339, 2; B. 178, 4. Auch *tal* allein hat das gleiche Attribut: U. 74, 16. 20 *ich bin so ferr in tiefem tal;* — der *Schnee* ist *kalt*[2]); gern in der Verbindung mit *Reif*. U. 18, 2 *der reif und auch der kalte schne;* ähnlich 47, 1; 54, 6; 430, 1; *schne* allein U. 31, 2 *Dort ferne auf jenem berge leit sich ein kalter schne.* Ungewöhnlich ist B. 161, 4 *Ei zwinget dich dann der edle schne.*

Die Jahreszeiten: der Sommer heißt in den älteren Natureingängen *liecht*. F. A. XLVII, 1 *As get ein liechter summer da her;* U. 16, 7 *der soll sich frewen gen der liechten summerzeit;* 18, 1 *der mei uns wil den liechten summer bringen;* hingegen in Gedichten der späteren Zeit: *frisch* U. 23, 2 u. 4: *es geht ein frischer sommer herein;* ähnlich die Verse: U. No. 8; 36; B. 161, 2 (u. in dem Reiterlied U. 145, 1); als Bringer der Freude: *frölich* U. 57, 1 *Herzlich tut mich erfrewen die frölich summerzeit;* ebenso 59, 1. — *Der Mai* steht meist ohne Attribut: F. A. XXVI; XXXIII; XXXV; U. 18; 19; 58, 1; 66, 1; B. 148, 4; 214, 1; *der liechte mai* U. 54, 5; *im grünen meien* U. 59, 1, 3; *der edle mai* B. 149, 2; *edel* wird hie und da ähnlich wie *stolz* gebraucht. Regenboge Wackern. D. K. No. 419, 1 *ein edel mül von hoher art;* — bei dem M. v. S. 21, 3 *o süzzer May!* 88, 19 *werder May.* — Der Winter ist ohne bestimmtes Attribut. Nur L. L. 17, 1 *gen disem winter kallt;* B. 149, 4 *Weich aus, du arger winter.* U. 42, 1 *der saure winter.*

An sonstigen Attributen, die fast regelmäßig gebraucht werden, sei noch genannt für *waldvögelein* — *klein* U. 15 A. 3, 4; 29, 2 (29, 3 *gut vögelein*); 39, 4; B. 159, 5.

---

[1]) Auch in den nd. Liedern: *wol aver berg unde depe dal* U. 79; — *se reden aver berch unde depe dael* U. 197, 5.

[2]) *de rip und kolde schne* U. 283, 1. 2; *so dwinge di de rip und kolde schne* 17, 4.

Für *Gold* — *rot.* U. 32, 1; 42, 4; 51, 3; 60, 5; B. 178, 2; 193, 4; für *blümlein* — *mancherlei* M. v. S. 85, 1; U. 59, 2.

Herz erhält häufig das Attribut *jung.* L. L. 1, 4: *Mein junges herz will ich ir geben;* 3, 1 *sy erfrewt das junge herz mein;* 3, 2 *sy erfrewt dick das junge herz dein;* 27, 3 *czu lecz ergecz, gesell, dein junges herz mit mir.* — U. 29, 7 *darinn da ist beschloßen das junge herz mein;* 30, 1 *darinn da leit verschlossen das junge herz mein;* 86, 4 *hast mir mein junges herz aus freud in trauren bracht;* B. 206, 2 *ich hoff si sol in eren ir junges herz zu mir keren;* F. N. IV, 1 *mein junges herz das stirbt vor schmerz.*

Zur Bezeichnung der äußeren Vorzüge der Dame gebraucht das Volkslied eine Reihe formelhafter Attribute. Aufzählungen und Beschreibungen im einzelnen, wie wir sie bei den späten Minnesängern, im L. L., dem M. v. S., auch im A. L. sowie den geistlichen Gedichten Heinrichs v. Loufenberg finden, gibt es in unseren Volksliedern nicht.

Das *mägdelein* hat als „stehendes" Attribut *braun*[1]), U. 15 A 13; 23, 5; 27, 2; — *brauns dierlein* B. 199, 1 u. 2; *schwarzes dirnelein* B. 198, 1 (um 1461 geschr.); *stiefelbraun,* ebda Str. 2. Hie und da erscheint dieses Attribut mit dem Hauptwort zu einem Begriff verwachsen, und dieser erhält nun ein neues Attribut. U. 4 A; 68, 2; 115 A 8 B. 196, 4; 197, 1 *ein (mein) feins brauns meidelin;* B. 196, 1 *ein schöns brauns meidelein.*

der *mund (mündlein)* — *rot* L. C. S. 37; L. L. 3, 1, 2; U. 29, 5; 30, 2; 56, 6; B. 131, 3; 136, 6; 174, 3; 206, 2, 3. (Die andern Attribute aus dem L. L. siehe u. Kap. IV. Dimin. S. 46.)

die *Augen* sind L. L. 23, 2 u. B. 174 *klar;* sonst gilt als ständiges Beiwort *braun*; eine andere Farbe wird nie angegeben. U. 47 A; B. 155 B; B. 200, 2; 216, 5. Ebenso im A. L. *bruyn ogen* VII, 4; XCVIII; CIV, 2; *bruyn oochskens* CXIX, 1; LXII, 15 u. ö.

das *Haar* ist *goltvar* L. L. 30, 3; B. 174, 3; 200, 3; M. v. S. 28, 21. — *Sie pflanzt ir gelbes haar / von gold hat es ein farb* B. 136, 6; *ich wolt im aufbinden sein gelbes haar* U. 42, 3 (*gelbes haar* auch in den Balladen bei U. 74 A 4; 74 B).

---

[1]) Auch in dem Scherzlied U. 4 *Ich weiß ein fein braunes megdelein,* während es in dem nd. Text lautet: *Ick wet mi eine schone maget.*

die *Hände* sind *schneeweiß. Er nam sie bei der hende bei ir schneweißen hand* U. 81, 4; B. 193, 3 (auch in den epischen Gedichten U. 90 A 10 u. 12; 90 B. 9; 256, 3, 7). In anderer Wendung: U. 20, 2 u. 9; 27, 7; B. 129, 7; 194 b; 209, 6.

Die Beziehungen der Liebenden untereinander, ihr Wünschen und Verlangen, ihre Hingabe und ihre Seligkeit werden in den Volksliedern meist auf eine schlichte und einfache Weise ausgedrückt. Auch hierfür steht ein Vorrat von Wörtern zur Verfügung, der nicht gerade groß ist und darum in den verschiedenen Sammlungen der Lieder immer wiederkehrt. Im folgenden werden zur Vervollständigung des obigen Materials und besseren Übersicht über den Sprachgebrauch auf diesem Gebiete auch die weniger häufig oder nur einmal stehenden Ausdrücke beigefügt.

Das Glück der Liebenden beruht meist auf geringer Gunst und bescheidener Gabe. Der Liebhaber verlangt: *einen freundlichen gruß* L. C. S. 45; *ein freundliches Wort* ebda S. 53; F. A. VII, 1; F. N. I, 75, 2. — *dinen gnaden gruß* F. A. X, 1; *gnad und huld* F. N. I, 25, 3; *dein gnad* M. v. S. 12, 78; — *gantze trew* L. C. S. 56; *laß mich trew genießen* B. 149, 7; *ein liebes czil* L. L. 19, 2; *ein gnediges czil* B. 197, 3; F. N. V, 20, 2; — *meins bulen roten mund* B. 135, 4; *nach irem r. m.* B. 206, 3. — *schleuß mich in deine arme* U. 44, 3.

Hinwiederum gibt und verheißt er: *glück und heil* L. L. 19, 3; 28, 4; 29, 1. F. A. XI, 2; U. 14 C 2; B. 173, 3. Diese Formel wird auch bei den geistlichen Dichtern derselben Zeit oft angewandt (W. D. K. No. 738, 17 u. Müller, H. Loufenberg S. 64). — *meinen gruß* U. 52, 4; *einen gruß uff einer nachtigallen fusz* XXXVII, 1 f. — Das Herz: *zw lecz laſſz ich dir das hercze mein* L. L. 8, 1; *du hast mein hercz allein, das han ich dir ergeben* B. 129, 5; *Mein hercz hast besessen* 129, 6; *Nimm an von mir mein willigs herz* 132, 3. — *vil guter zeit* B. 176, 4; *vil freud und wunne und auch vil guter nacht,* ebda 176, 10; *zu guter nacht noch aller deiner begir* L. L. 12, 3; *vil guter iar und ein gut selige nacht* F. A. XXXV; *einen städen sin, dazu ein fröliches gemüte* B. 204[a], 2.

VI. Beziehungen der Volkslieder zum Minnesang.

„Nachdem in deutschen Landen der höfische Minnesang verklungen war, fanden die Liebeslieder des Volks von Neuem Gehör und allgemeinere Geltung. Sie haben die gleiche natürliche Grundlage; zum Beweis aber, daß sie nicht ein Nachklang des abgestorbenen Kunstgesanges sind, knüpfen sie sich nicht an seine letzten Erzeugnisse, sondern berühren sich weit mehr mit der vorbemerkten Weise der ältesten Minnelieder, denen eben damit eine weitere Gewähr ihrer volkstümlichen Abstammung zuwächst [1]."

Die inneren Beziehungen zwischen Minnesang und volksmäßiger Dichtung, auf welche Uhland hier anspielt, lassen sich aus der Betrachtung einzelner Motive unserer Volkslieder nachweisen. Aus der Übereinstimmung dieser Motive erhellt die einheitliche Gesamtanschauung, die einen großen Teil unserer Volkslieder zugrunde liegt. So wie das Volkslied sich mit der Zeit eine eigene Sprache geschaffen hat, so ist ihm auch eine Reihe von poetischen Motiven eigen, die es in seiner Weise zu gebrauchen versteht. Indem wir ihren Zusammenhängen nachgehen und die mannigfache Art ihrer Verwendung in Kunst- und Volkslyrik vergleichen, dienen wir einem Zwecke der Liedforschung, die Uhland als deren besondere Aufgabe hingestellt hat, „das Neuere an seine Vorgeschichte anzuknüpfen, von dem Erhaltenen in die verdunkelte Zeitferne Licht zu werfen, und so, wenigstens annähernd, auf ein volles und frisches Geschichtbild der deutschen Volksliederdichtung hinzuarbeiten" (S. 535).

Unter den Motiven, die das Volkslied schon in seiner ursprünglichen Form aufweist, während sie der Frühzeit der höfischen Lyrik fast fremd sind [2]), ist der Einklang der Gemütsstimmung des Menschen mit der ihn umgebenden Natur, seine Teilnahme für die regelmäßig wechselnden Erscheinungen im Leben der Natur das älteste. Über seine Verwendung spricht

---

[1]) Uhland, Abh. ü. d. d. Volklieder S. 389.

[2]) Roethe a. a. O. S. 207.

sich Uhland unter Hervorhebung der Hauptmomente folgendermaßen aus: „Sommer und Winter, Wald und Wiese, Blätter und Blumen, Vögel und Waldtiere, Wind und Wasser, Sonne, Mond und Morgenstern erscheinen bald als wesentliche Bestandteile der Lieder, bald wenigstens im Hintergrund, oder als Rahmen und Randverzierung. Anfänglich mag ein Naturbild an der Spitze des Liedes, weniger Schmuck als Bedürfnis, der unentbehrliche Halt gewesen sein, woran der nachfolgende Hauptgedanke sich lehnte ... Die schönsten unserer Volkslieder sind freilich diejenigen, worin die Gedanken und Gefühle sich mit den Naturbildern innig verschmelzen; aber auch, wo diese mehr in das Außenwerk zurücktreten, selbst wo sie nur noch herkömmlich und sparsam geduldet sind, geben sie doch immer dem Lied eine heitere Färbung, wenn sie völlig absterben, geht es auch mit der deutschen Volksweise zur Neige“[1]).

Diese sog. Natureingänge des älteren Volksliedes drangen auch in die Kunstpoesie ein[2]), am reichsten und vollständigsten bei Neidhart von Reuenthal[3]). Für ihn sind die Natureingänge, in denen er in kurzer, oft spruchartiger, und doch durchaus anschaulicher, oft farbenschimmernder Weise die Situation in der Natur schildert oder auch nur skizziert, geradezu charakteristisch. Auch diejenigen Minnesinger, die ein tiefes Gefühl und inniges Verständnis für die Natur auszeichnen, handhaben den Natureingang nicht mit solcher Künstlerschaft wie Neidhart. Er ist der Meister, der den Natureingang dichterisch am vollkommensten und geschicktesten zu verwerten weiß, und dessen Lieder gerade dadurch ihre sinnliche Lebendigkeit und Frische, aber auch das allgemein Menschliche erhalten.

Bei Neidhart ist der Natureingang beinahe die Regel: Er steht in allen seinen Sommerliedern mit Ausnahme von zweien,

---

[1]) Uhland a. a. O. S. 13.

[2]) Roethe weist a. a. O. darauf hin, daß im Sommer und Herbst des Minnesangs volkstümliche Hinblicke auf die Natur, Natureingänge weit mehr im Schwange sind als in der früheren Zeit.

[3]) „Daß jedoch Nithart selbst ... die Grundform solcher Lieder dem Volke abgehorcht“, betont Uhland a. a. O. S. 396.

die vielleicht in verstümmelter Form überliefert sind. Der Grundton stimmt ganz mit der älteren Volkspoesie, deren bester und kräftigster Teil der Natureingang war[1]), überein, ist allmählich auch von der Kunstdichtung angenommen worden und hat seit Neidhart eine noch ausgedehntere Anwendung vornehmlich in den Winterliedern gefunden; Kolm. Hs. CLXXIV u. CLXXVII (Suchensinn) *Gegen der lichten sumerzît so grüenet heide unde anger wît*... CLXXIX *Betrübet ist das herze mîn gegen des argen winters pîn. owê vil manger bluomen vîn diu zertlîch stât gezieret* usw.; sogar in der geistlichen Dichtung fehlt er nicht, wie ein Gedicht Muskatblüts (W. D. K. No. 648 zwei Strophen) beweist.

Gehen wir nunmehr zur Betrachtung des Natureingangs in den Volksliedern über! In allen ältern Liedern unserer Sammlungen ist er einfach in der Naturanschauung und schlicht in der Form. Er besteht oft nur in einem kurzen Hinweis auf die Jahreszeit und ihre Einwirkung auf das Gemüt. Weitaus in den meisten Liedern wird der Mai ausdrücklich als der Bringer der Lust genannt, nie ein anderer Monat. Wo der April einmal genannt wird (B. 218, 1), wird auch auf seine Unbeständigkeit hingewiesen. Das naive Ergötzen des Volkes an der Frühlingszeit spricht in der L. C. S. 71 der Barfüßermönch aus. Wie ein Freudenjauchzen erklingt sein Lied, es beginnt echt volksmäßig mit dem dreimal wiederholten: *Mei, mei, mei.* Die '*wonnecliche zit*' weckt in aller Herzen Freude und Lust, nur bei dem armen kranken Sänger nicht. Doch zweifelnd fügt er hinzu: *wer meinet daz?*

Solche kurze Natureingänge haben wir noch U. 19[2]) *Der meie, der meie, der bringt uns blümlein vil, ich trag ein freis gemüte*... Ähnlich F. A. XXXV *Min hertz frewet sich gein dieszem meyen der bringt uns blümlein mancherleihen*... U. 58 *Wie*

---

[1]) Bielschowsky, Ursprung der Dorfpoesie; A. G. Bd. I, Kap. I. v. Liliencron, Höfische Dorfpoesie.

[2]) Als Kehrreim in einem siebenstrophigen Gedichte haben wir einen Natureingang U. 53 *He he! warumb solt ich truren? nu rueret mich der mei; schlag schlag schlag uf mit freuden! min truren ist enzwei*, welche Verse der Herausg., Abh. ü. d. deutsch. Volksl. S. 436, für ein Lied älteren Ursprungs hält. S. oben S. 75 Anm.

schön blüt uns der meie der sommer fert dahin! In einen Freudenruf geht auch der Natureingang U. 59, 1 über: *Mir liebt im grünen meien die frölich sommerzeit;* Str. 2 *O mei, du edler meie!* Die Maienfreude bekundet sich ganz allgemein, ohne daß sie durch eine bestimmte Sinneswahrnehmung hervorgerufen ist: *Des meyen zyt die fert dort her Des freuw ich mich mit schalle* F. A. LVIII, 1.

Mehr ins einzelne gehen die Sommerlieder U. 18 *Der meie wil sich mit gunsten beweisen, brüv ich an aller vögelein gesang, bringt uns den sommer mannigfalt; ich hort fraw nachtigal singen* usw. und U. 23, 2 u. 3 *Es get ein frischer sommer herein dasselbig frewet mich. Der sommer bringt uns külen taw ins grüne gras, ja gras.* — Der erste Vers dieses Natureingangs ist alt und formelhaft geworden; er kehrt öfter wieder: F. A. XLVII *As get ein liechter summer daher;* ferner U. No. 8 Sommer und Winter Str. 21; B. 387, 1; auch U. 36 *Es get ein frischer summer daher und ein vil liechter schin,* aber hier steht die Szenerie nicht mehr im Einklang mit den Tatsachen, die das menschliche Herz bewegen: *ich het mir ein bulen erworben, da schlûg als ungelück drin;* verwandt ist die Situation U. 66 (B. 214) *Wol heuer zu disem meien in grün wil ich mich kleiden; den liebsten bulen den ich hab, der wil sich von mir scheiden.*

Solche Dissonanzen sind in den Volksliedern auf Ausnahmefälle beschränkt; vielmehr bestätigen die Natureingänge den Ausspruch Lünings[1]): „daß der Sommer froh, der Winter traurig und trübe stimmt, das ist das große Thema der mittelhochdeutschen Lyrik und des Volksliedes.“ Am schönsten zeigt sich diese Wirkung, wenn sie natürlich und sozusagen unbewußt geschieht, wie dies beim Vorwalten der Sinnesempfindungen der Fall ist. Aber auch Natureingänge, in denen der Dichter bewußt die Wirkungen im einzelnen aufweist, haben für uns hohes Interesse, weil auch sie oft alte Elemente enthalten und wir uns aus der breiteren Ausführung ein Bild von den Stimmungen des Menschen in den verschiedenen Jahreszeiten machen können. Hierfür kommt

[1]) a. a. O. S. 259.

in erster Linie U. 57 in Betracht, worin die beiden ersten Strophen ein abgerundetes Stimmungs- und Kulturbild zugleich geben:

1. Herzlich tut mich erfrewen / die frölich summerzeit,
All mein geblüt vernewen / der mei vil wollust geit;
die lerch tut sich erschwingen / mit irem hellen schal,
lieblich die vöglein singen / voraus die nachtigal.

2. Der kuckuck mit seim schreien / macht frölich jederman,
des abends frölich reien / die meidlin wolgetan;
spazieren zu den brunnen / pflegt man zu diser zeit,
all welt sucht freud und wunne / mit reisen fern und weit.

Ferner U. 59, Str. 2 *O mei, du edler meie! / Der du den grünen wald / so herrlich tust bekleiden mit blümlein manigfalt / darinn sie tut spazieren / die allerliebst und wolgestalt.*

Reine Gedankenpoesie bietet B. 149, Str. 1 u. 2. Man sieht, wie der Spielmann hier mit den herkömmlichen Stoffen und Motiven künstlich, doch nicht ungeschickt operiert:

Der winter fert von hinnen die traurig kalte zeit; / vor freud mein herz tut brinnen, vergiß jetzt alles leid. / Der sommer jetzt erfreuet / die erd mit seiner gab; all ding sich jetzt verneuet: freu dich, mein junger knab! —

Von den Winterliedern bringen L. L. No. 17 und U. No. 68, die in der Form vielfach übereinstimmen, den Einklang von Gemüt und Natur am reinsten zum Ausdruck. Von jenem Gedicht sagt Arnold[1]) in den Anmerkungen zu No. 17: „Zu Anfang des 15., vielleicht schon in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden, war es gegen das Jahr 1430 bereits schon so allgemein verbreitet, daß es zu Umdichtungen benutzt wurde." Wie bei den älteren Sommerliedern ist auch hier der Natureingang gleichsam nur ein einleitender Akkord: L. L. 17 *Der wallt hat sich entlaubet gen disem winter kalt, meiner freud pin ich weraubet, gedencken macht mich allt.* — U. 68 *Entlaubet ist der walde gen disem winter kalt beraubet wird ich balde meins liebs, das macht mich alt.* Der künstlich umgestaltete Anfangsreim im Text bei Uhland zeigt, daß dieses Lied in jenem seine Vorlage

[1]) L. L. S. 165.

hatte: um die einleitenden Verse des älteren Liedes nicht wortwörtlich zu benutzen, machte der Nachdichter aus dem Endreim einen Anfangsreim[1]).

Unter den Winterliedern unserer Sammlungen drückt nur eins die Dissonanz von Stimmung und Jahreszeit aus. B. 146 *Der sommer fert uns von hinnen die lüftlein sind worden kalt: mir liebt für alle meine sinne ein röslein ist wolgestalt.*

Das Gedicht B. 150, aus einer Handschrift des XV. Jahrhunderts, zeigt den Gegensatz zwischen Sommer und Winter und besonders die traurigen Folgen des letzteren. Es kehren darin einige Wendungen aus dem Streitlied zwischen Sommer und Winter U. No. 8 Str. 2 u. 28 wieder: *So bin ich der winter, ich gib dirs nit recht, o lieber sommer, du bist mein knecht!* B. 150, 6

---

[1]) Der Herausg. des L. L. weist S. 165 ohne nähere Begründung darauf hin, daß das F. A. LIII (= U. No. 134 Edelmannslehre) abgedruckte Lied eines Wegelagerers „sich unverkennbar als Nachahmung unseres Liebesliedes charakterisiert". Da nun die Fichardsche Liederhandschrift bereits um das Jahr 1415 begonnen wurde, so folgert er daraus das Alter des Liedes im L. L., von dessen dreistimmigem Satz er urteilt: „Er ist unzweifelhaft bei weitem das Beste, was wir bis jetzt von mehrstimmiger Musik aus der Mitte des XV. Jahrhunderts besitzen; und wir können behaupten, daß man kaum im XVI. Jahrhundert Lieder in so knapper Form besser behandelt hätte" (S. 120). Dadurch wird diesem Liede auch musikalisch eine große Bedeutung zugesprochen. Allein die auf den Text bezügliche Folgerung ist nicht stichhaltig. No. 17 des L. L. ist ein Winterlied *Der wald hat sich entlaubet, gen disem winter kallt, meiner frewd bin ich weraubet . . .* F. A. LIII hingegen ist ein Sommerlied: *Der wald hat sich belaubet des freuet sich myn mut.* Aus der bloßen Übeinstimmung der vier Eingangsworte läßt sich bei dem völlig verschiedenen Charakter der beiden Lieder eine direkte Nachahmung nicht folgern. Auch die einzige weitere Übereinstimmung L. L. Vers 7 *das schafft der klaffer neyde* und F. A. Vers 5: *das schafft des argen winters zorn* berechtigt nicht zur Annahme einer Verwandtschaft zwischen beiden Gedichten oder Strophen. Diese Überleitung findet sich auch sonst U. 26, 2 *das schafft ein kleine schulde;* B. 209, 1 *das schafft nichts denn scheidens not.* — Wenn aber einmal äußerliche Textanlehnung angenommen werden soll, warum soll der Dichter des Liebesliedes sich nicht an die wahrscheinlich allgemein bekannten Worte des Wegelagererliedes angeschlossen haben?

was uns der sumer bringt, das ist dem winter recht; daß er den sumer zwinget, er ist des winters knecht.

Die Natureingänge des L. L. 6, 1 u. 16, 5 zeigen den Einfluß der Kunstlyrik. Beide weisen eine Reihe von Alliterationen und Assonanzen auf, die die Absicht des Dichters erkennen lassen.

6, 1 *Der winter will hin weichen // der was mir hewr so lang // der summer kumpt wunnigleichen // des freut sich mein gedanck.*

16, 5 *Der winder will hin weichen // der maye mit seiner macht // kompt uns gewaltigleichen // mit mancher wunnetracht.*

Von den zwei für die Natureingänge in Betracht kommenden Gedichten des M. v. S. macht das erste (No. 85) durch das syntaktische Verhältnis der Sätze: *Seint röslein, plüemlein ... hat gefürt der may, so mues ich schowen, dy mir ... tuet;* — das zweite durch die gesuchte Gegenüberstellung *mich, mich enphahen well der may, so erczaigt er sich gar sunderwar, grüen, rot, swarcz, weis in manigerlay* einen gekünstelten Eindruck.

Ein weiteres Motiv, das die Kunstlyrik mit der volkstümlichen Lyrik gemeinsam hat, ist der Traum. Die epische wie die lyrische Poesie des Mittelalters hat es oft und in ganz verschiedener Weise angewendet (S. Mayer in den Anmerkungen zu No. 11 A. G. IV, 387 f.). Neben kurzen Andeutungen über den Inhalt des Traumes finden sich breite Ausmalungen des im Traume Geschauten. Aber nur äußerst selten spielt die den Schlafenden umgebende Wirklichkeit, spielt Leben und Handlung von außen in den Traum hinein und klärt die tatsächliche Situation auf. Ein knappes Beispiel haben wir dafür bei H. v Morungen (M. F. 143, 25 ff.) *der trouc diu ougen mîn ich wânde, ez solde sîn des liehten mânen schîn.* Die Volkslyrik gebraucht das Traummotiv nicht oft, erhebt es aber dadurch, daß sie Bewegung und Handlung damit verknüpft, zu eigenartig poetischer Schönheit.

U. 20, Str. 3 u. 4 *ist der Liebende in fremden Landen und träumt, daß ihm sein 'feins lieb' riefe; als er erwachte, war es die Nachtigall mit ihrem wonniglichen Gesang* [1]). In diesen beiden

[1]) U. hat in dem Gedicht „Sängers Vorüberziehen" das gleiche Motiv angeschlagen. Die Hauptmomente sind auch hierin (der Schluß mit origineller Wendung): Schlaf, Traum, Erwachen, ein Sänger mit dem Spiel.

Strophen haben wir jedenfalls ein altes Volkslied vor uns, das in ein größeres Gedicht eingeschaltet ist und mit dem die sechsstrophige Fortsetzung nur ganz äußerlich verwoben ist (z. B. *Ste auf du guter geselle).* Es ist ein wahres Gelegenheitsgedicht, das seinen poetischen Reiz aus dem wirklichen Erlebnis zieht. Acht Sätzchen stehen parataktisch nebeneinander, ohne daß irgend ein poetisches Kunstmittel angewendet würde. Auch in No. 27 Str. 3—5 ist ein altes Volkslied in ein größeres Gedicht von zehn Strophen eingefügt. Der Liebende schläft in einem Garten und träumt, die Geliebte komme ihm mit freundlichem Umfangen entgegen, doch als er erwacht, da sind es die *'liechten röselein'*, die auf ihn herabfallen. In diesem Gedicht haben wir eine jüngere Formulierung des Traummotivs als in No. 20. Darauf deutet gleich am Anfang des Diminutivum *ein gärtelein,* davor das formelhafte *wol* und das gleichfalls formelhafte *nach ir stet mein verlangen,* sowie im Schlußvers der zweiten Strophe der traditionelle Wunsch: *ich wünsch ir vil guter zeit.* Die Präsensform in diesen beiden Versen sprengt den episch erzählenden Zusammenhang des ganzen Gedichts.

In dem folgenden Gedicht U. No. 28 ist das Motiv ganz ähnlich behandelt, doch auch hier liegt eine spätere Fassung vor: es wird nicht allein *garten,* sondern auch *traum* diminuiert *„da traumte mir ein träumelein“;* sonst wie 27, 3, nur mit der Abweichung, daß der Liebende träumt, es schneie über ihn, und da er erwacht, blühen über ihm die Rosen (vgl. U. No. 65 in einem Abschiedslied zweimal: *wanne it rosen sniet*). Dieses Motiv hat Heine im „Neuen Frühling“ in dem schönen Gedichte „Unterm weißen Baume sitzend“ glücklich verwertet.

Von sonstiger Anwendung des Traummotivs in den Volksliedern sei noch erwähnt U. No. 58 Str. 2 *Wenn ich des nachts wil schlafen / kumt mir mein feins lieb für / Und wenn ich dann erwache / so find ich nichts bei mir.* Inhalt und Form stimmen fast ganz mit einem Gedicht Friedrichs v. Hausen überein: *In mînem troume ich sach ein harte schoene wîp die naht unz an den tac: do erwachet ich ê zît, dô wart si mir benomen* (M. F. 48, 23ff.).

Wie sehr auch der sprachliche Ausdruck solcher Motive wandert und hin- und hergeschleudert wird, zeigen die beiden Scherzgedichte U. 290 u. 291. Im ersteren wird ähnlich wie bei U. 20 ein Traum erzählt: *wie daß ein wunderschöne maid wol stund bei meinen Füßen.* Der Vers: *mir traumet also süße* ist No. 27 u. 290 gemeinsam; die Überleitung: *Und da ich nun erwachet (erwachte)* 20 u. 290; *und da ich auferwachet* 27. Auch die einleitenden Akkorde sind in allen drei Gedichten dieselben.

Gleich das erste Gedicht der namenlosen Lieder des XII. Jahrhunderts enthält das Motiv des Verschließens der geliebten Person in dem Herzen wie in einem Schrein: *verlorn ist daz slüzzelîn, dû muost immer drinne sîn.* Dieses Motiv wird von den Minnesängern oft benutzt (s. Mayer A. G. IV, 423). „Recht eigentlich gehört aber das Motiv dem älteren und jüngeren Volksliede“ (ebda). Zunächst ist es im L. L. vertreten 3, 2 *Slewſſz auf, fraw, das (junge) hercze dein, nym mich darein gefangen, und hallt mich nach dem willen dein.* — 30, 1 *Verslossen in das hercze mein / hat sich ein weiplich pild verpflicht.* — 16, 2 *die mir thut wehagen / jn meines herczen schrein.* — Daß das Bild dem Dichter geläufig ist, zeigt am deutlichsten 11, 1, wo sich mit der Personifikation des Meidens die Apostrophe verbindet: *wye hast du mich umbgeben, verslossen in den langen schrein, dar jnn für ich mein leben.*

F. A. XXXII gibt der Sänger seiner Freude darüber Ausdruck, daß kein anderer der Geliebten schaden kann, *„wann sich die liebe beslossen hat in myme hertzen früwe und spat.“*

In der Folge verblaßt der Ausdruck und nimmt fast formelhafte Bedeutung an; so U. 81, 3 *tut ewer herz auf schließen / schließt mich darein.* B. 209, 5 (c. 1530) *sie schleußt mich in ir herz hinein;* und F. N. IV, 1 *schleuß auf dein hertz und erkenn mein schmertz.*

In zwei Gedichten bei U. (No. 29 u. 30) sind die in der sonstigen Poesie für sich stehenden Einzelmotive: *schrein, schließen, schlüssel* zu einem Ganzen vereinigt. Das erste ist die Schlußstrophe von No. 29, hat aber selbständigen Charakter ebenso

wie die Eingangsstrophe desselben Gedichtes *(Die brunnen die da fließen).*

In meines bulen kemmerlein | da stat ein guldner schrein
darin da ist beschloßen | das junge herze mein . . .
ach hett ich, lieb, den schlüssel | dein eigen wolt ich immer sein.

In No. 30 wird der letzte Vers zu der Hyperbel: *ich würf in in den Rein*[1]*)*.

Dem höfischen Minnesang ist die Vorstellung geläufig, daß die Liebe, die Geliebte, ihr Auge, ihr Mund usw. das Herz verwundet (Q. F. IV, 112 f. und A. G. IV, 417 f.). Meist verbindet sich mit dieser Vorstellung auch die von dem Mittel, wodurch die Wunde verursacht wird; z. B. der '*pfil*' H. Ms. II, 313; oder es wird das Zeitwort *schießen* gebraucht (Neifen 47, 5 f. Walther 40, 32, 36), was auf das Geschoß, womit die Wunde beigebracht wird, zurückgeht; Osw. v. Wolk. LXXXV *deins hertzen sper mich bunt, seyd ich nicht bleiben mag.* Dem Volkslied ist die Vorstellung von Cupido und seinen Pfeilen selbstverständlich fremd. Meist heißt es in kurzer, bildlicher Ausdrucksweise, das Herz sei verwundet. L. L. 7, 1 *verwunt mein senlich pein*; 15, 1 *das verwundt mir dicke das hercze min.* F. A. LI, 1, 6 *in dyner lieb bin ich verwunt.* — Auch Scheiden und Meiden verwunden wie die Liebe. L. L. 36, 1 *Mein hercz das ist verwundet durch meyden hirtiglich.* U. 67, 1 *ach gott, wie we tut scheiden hat mir mein herz verwundt.* — Nur zwei Stellen legen den Gedanken an eine Waffe äußerlich nahe, ähnlich wie das Zeitwort schießen. L. L. 39, 7 *min hercz . . . leidet manchen stoß* (*Amoris ictus,* Carm. Bur. 65); und F. A. XLVIII *Die hat meyn hertz getroffen.* — Deutlich fällt die Art der Verwundung da in die Augen, wo die *klaffer* als Ursache genannt werden; L. L. 17, 4 *So besorg*

[1]) Die gleichzeitige geistliche Dichtung hat dieses Motiv ebenfalls oft benutzt. Wackern. D. K. No. 471 *Hymels port, verriegeltz schlossz.* No. 796 *schlüss uf uns den schrin.* Siehe auch den Vergleich Marias mit der verschlossenen Tür und die zahlreichen dafür angeführten Stellen, Müller, a. a. O. S. 138. — Ferner Michel Behem D. K. No. 881, 1 (Maria) *die himmelspforten! Du wirst aufgeschlossen.* No. 882 *Schleus dus auf deins hertzen ein fensterlein;* ebenso 883, 2; 884, 4; 885, 4.

ich sere der klaffer mundt ... sy haben manches hercz verwunt, gestochen als zu ainem czil; und F. A. XLVII, 3, 4 *Es machent die falschen zungen ... Sie schneident dieffe wonden Yn mynes hertzen grunt*[1]).

Wo das Bild von der Wunde des Herzens mit einem andern kombiniert ist, wie z. B. dem Liebesfeuer oder der Liebesfessel, dürfen wir Einfluß der Kunstdichtung annehmen. Solche Bildermischung haben wir L. L. 3, 2 *Slewß auf ... das hercze dein, nym mich darein gefangen* und in dem Liede B. 129, das manches Verwandte mit dem L. L. hat. Str. 2 *An mein gefangen herze gedenk zu aller stund! Es leit so hart gefangen und ist so gar verwunt.* Bergr. No. 8, 4 enthält auch die Verbindung zweier Motive:

Schleus auff den schrein,
das hertze dein!
Kűnd das gesein,
leg mich darein gefangen!

Die Verbindung von Feuer und Wunde nur einmal F. N. IV, 2 *dein lieblich gestalt hat mit gewalt entzündet mich und sehr verwund.* Sie ergibt sich natürlicher als die Verbindung der beiden Motive B. 129. Daß das Liebesfeuer im Volkslied im ganzen eine seltenere Vorstellung sei als bei den Kunstdichtern (Mayer, A. G. IV, 432), wird durch die Beispiele in unseren Sammlungen nicht bestätigt. L. L. 12, 2 *du pist gancz in mir enczündet;* 23, 2 *tut prynnen ir mynne gar manigfallt.* F. A. XXVI *du hast mich mit frauwe fenus*[2]) *füre entzünt.*

---

[1]) A. L. CIII, 3 f. *si snijt mi diepe wonden*
Al in dat jonghe herte mijn.

[2]) Im Unterschied von der Vorstellung des „Liebesfeuers" ist die von der Göttin Venus und von Amor der volksmäßigen Lyrik nicht geläufig. Der Name *Venus* steht einmal bei dem M. v. S. No. 48, 21 ff. *Mein stern ist genennet // als venus der da prennet.* Aber es liegt dabei keine mythologische, sondern eine astronomische Anschauung zugrunde. — Bei Böhme 219 (1574) spielt in Strophe 1 und 2 *(Venus, du und dein kind seid alle beide blind und pflegt auch zu verblenden)* eine mythologische Vorstellung mit hinein, aber hier haben wir es trotz des volkstümlichen Refrains *(Wie ichs wol hab erfaren in meinen jungen iaren)* mit einem Erzeugnis der Kunstpoesie zu tun. Im A. L. erscheint in der Tat Frau

B. 149, 1 *mein herz tut brinnen;* 197, 3 *Mein herz hat sich zu dir gesellt und brinnt an allen orten.* (Gerade diese Wendung ist echt volkstümlich; sie steht als anaphorische Reihe in dem siebenstrophigen Gedichte F. A. XLIV *Myn hertz hat sich gesellet...* und läßt neben andern Ausdrücken ähnlicher Art obiges Lied als reines Volkslied erscheinen.) B. 206, 2 *Der roten farb der hat sie vil, in der lieb so brennt mein herz.* F. N. V, 28, 2 *Dein lieb dein schön... hat gar entzindt mein herz das brindt.*

Häufiger steht freilich das Bild von den Liebesbanden, die das Herz gefangen, umfangen halten. L. L. 3, 2 *nim mich darein gefangen und hallt mich nach dem Willen dein;* B. 132, 1 *dein freundlich gsicht hat mir mein hertz gefangen;* B. 149, 5 *weil mich so hart gefangen dein große schönheit hat;* M. v. S. 46, 11 f. *Gefangen und gepunden hat, als ich die allerliebste pat...* B. 216, 1 *mein jungs hertz gefangen leit.* — Die Festigkeit und Dauerhaftigkeit der Liebe wird durch die Stricke bezeichnet, womit der Liebende gefesselt wird. Mayer sagt (A. G. IV, 425): „Für das deutsche Volkslied weiß ich keine Beispiele.“ Unsere Sammlungen enthalten deren fünf; doch mag man Bedenken tragen, die betreffenden Gedichte für reine Volkslieder zu halten. L. L. 3, 8 *so vach mich, fraw, an deinen strick, für mich jn dein geleytte;* B. 210, 3 *bis sie uns bringen ans narrenseil dann müssen wir bei jn gefangen gan;* F. N. I, 55, 3 *verknüpfft bin ich gants hertzlich // auf löse mir die stricken.* Hierzu noch die Stelle aus einem Marienlied U. 320, 4 *in süßer minne stricke / tut sie der herzen zuck.* — Die Macht der Liebe schlingt ihre Bande mit Gewalt um den Widerstrebenden. L. L. 26, 2: *do ist mein hercz wetwungen;* B. 209, 9 *Der uns das liedlein hat gedicht... die lieb hat in bezwungen;* 210, 2 *Hut euch, ir jungen knaben, daß euch die lieb*

Venus als mythologische Verkörperung der Minne. II, 3 *dat dede vrou venus bloet;* XII, 4 *Och venus vrouwe voeret m. schilt; Vrou venus liefde hem sear quelde;* weitere Stellen: XVIII, 3; XCI, 6; XLI, 3, 4; CXXXIV, 1 ff. — XLIII, 3 *Frau Venus die gottine;* CXIV, 4 *Venus strael;* CXVI, 1 *Venus geschut.* — In dem epischen Gedichte XXX, 5 *o venus ghi moordadighe vrouwe // Ghi schieber veele met uwen strale.*

nit zwinge. F. N. V, 20, 2 *Wie ich im tu hab ich kein rhu in der gestalt die mich mit gwalt umbfangen hat* [1]).

Die Rolle, welche im Minnesang (Kürenberg, Meinloh v. Sevelingen, Bernger v. Horheim usw.) die '*merker*' haben, nehmen in der bürgerlichen Dichtung (vgl. z. B. Kolm. Hs. CLXXIX (Suchensinn); V, 16 ff. *manc valsche zunge manicvalt beroubet dich der waete, Die dir frou Êre hât gegeben;* V, 22 *Ein boeser list wirt von der valschen zungen*) die '*klaffer*' ein, und dieses Wort wird auch in den Volksliedern ausschließlich von denen gebraucht, die den Liebenden ihr Glück mißgönnen und aus Neid und Falschheit böse Gerüchte über beide Teile ausstreuen oder den einen Teil gegen den andern aufzuhetzen versuchen. Als Beweggrund ihres hämischen Treibens nennt die L. C. S. 47 *Manicher wenet, daz niman beßer ensi dan he;* aus dieser falschen Selbsteinschätzung glaubt er das Recht ableiten zu dürfen, über andere zu richten und auch harmlos Liebende zu verdächtigen. Der Mönch v. Salzburg gibt demselben Gedanken eine andere Wendung: *er (der klaffer) wolt daz mânklich wēr pōs und aller tugent lēr als er ist: des frēut sich sein falscher list.* Wie verbreitet und gefürchtet das Treiben der Klaffer war, sehen wir daraus, daß in Liedern aller Sammlungen darauf Bezug genommen wird. Niemals geschieht dies aber in traditionell formelhafter Weise, und es gibt nicht zwei Stellen, die im Ausdruck völlig übereinstimmten. Es haben also sämtliche Strophen, die gegen die Klaffer gerichtet sind, Gelegenheitscharakter, während in der höfischen Lyrik die '*merkaere*' und '*nider*' in den Fesseln überlieferter Form erscheinen.

Die allgemeine Angst vor den Klaffern bekundet die sechste Wunschstrophe in dem Gedicht U. 5 A. *Hett ich siben wünsch in meiner gwalt.* Darin heißt es: *daß alle falsche zungen nicht wären und nichts wüßten;* oder in der nd. Fassung 5 B., 3 *dat alle valsche tungen nicht mer spreken könden.*

Das Streben der Klaffer ist zunächst darauf gerichtet, die Liebenden durch allerhand Verdächtigungen voneinander zu trennen.

[1]) A. L. CXXXI, 3 *si heeft myn herte bevanghen;* LIII, 3 *die mijn herteken heft bevaen.*

L. L. 15, 1 *des klaffens neyden tut mich meyden;* 15, 3 *des klaffers wort laſſz mich nit verdringen;* 17, 1 *das ich so lang muß meyden . . . das schafft der klaffer neyde, dar zu ir arger list.* Der Abscheu von diesen gefährlichen und erbarmungslosen Feinden erzeugt die starke Hyperbel 17, 4 *mit iren falschen zungen verschneidens (das herz) sy so gar.* Ähnlich F. A. XLVII, 4 *Si schnident dieffe wonden In mynes hertzen grunt.* Dieselbe Vorstellung wirkt auch L. L. 37, 2 mit *halt dich in hut . . . so wer wir nicht verschniten . . . durch falschen neyt.* Ganz konkrete Verhältnisse berührt das Gesprächslied F. A. XLVII, 2—4 *Ich het mir ein bulen erworben den must ich faren lan Das schafft ein kleine schulde Das ich nit pfennig han. Es machent die valschen zungen Die sint dar by gewesen.* B. 196, 2 wird dem Liebhaber seine Liebe nicht gegönnt *„Darumb hab ich der neider vil“*, aber er kann sich gegen ihre Lügen wehren; Str. 4 *Dann was die falschen zungen tun ist itzund an dem tag.* Auf den guten Ruf beider Parteien haben es die Klaffer abgesehen B. 135, 2 *Man hat uns beid verlogen / das weißt du herzlieb wol / Das haben die falschen Klaffer getan / sie sind uns beiden nicht hold.* F. N. I, 28, 3 gelobt der Liebhaber sich in den Grenzen der *„zucht und er“* zu halten: *wir bleiben nit vorm schwetzer rein.*

Das schlimme Treiben derselben erregt auf der einen Seite Furcht und Besorgnis; sie kommt in drei Liedern des L. L. zum Ausdruck: 7, 5 *wann ich nur furcht den tage des klaffers pösen list;* 11, 2 *ich fürcht sere der klaffer mundt und auch ir valsches leczen;* und 27, 1 *ich besorg der klaffer neid:* — auf der andern Seite aber Vorsicht und Behutsamkeit: F. N. I, 13, 3 *was beyde wir versprochen han vertraw nieman vors klaffers stich solt hüten dich;* Bergr. No. 9, 5 *hüt dich fur falschen zungen;* U. 68, 3 *Sei weis, laß dich nicht affen der klaffer seind so vil . . . huet dich vor falschen zungen.* — Wie ernst der Schutz und die Sicherung vor den Feinden des Leumunds der Liebenden aufgefaßt wird, zeigt im L. L. 27, 4 die Bitte: *Got gesegen dich vor valscher klaffer mundt* und der Neujahrswunsch No. 29, 2 *So hofft ich, fraw, du werst gar wol wehüt / vor der valschen klaffer mundt.*

Viel mehr aber wird ihnen die verdiente Geringschätzung entgegengebracht. L. C. S. 40 *Ker dich an sin klaffen nit, das bidde ich dich.* Das Pronomen *sin* bezieht sich auf ein vorausgehendes '*Manicher wenet*', das die Klaffer ganz allgemein einschließt. So auch F. N. IV, 1, 3 *und kehr dich nicht ans klaffer red / Das bitt ich dich hertz, höchster hort;* Bergr. No. 9, 4 *die klaffer saltu meiden.*

Die Geringschätzung steigert sich bis zur Verachtung der Klaffer; sie sollen sich ärgern, wenn die Liebenden sich Treue bewahren. L. L. 1, 4 *und will ir gancz zw willen leben / der falschen wellt zw layde*; U. 54, 6 (vgl. B. 145, 7 u. 8, wo das Motiv der vorausgehenden Strophe weitergesponnen wird): *mein lieb hat mich umbfangen / das tuot dem klaffer we*[1]).

Die Verachtung stützt sich auf eine Art blinden Gottvertrauens U. 72, 2 *vil falscher zungen haßen mich / ich hoff es soll sie helfen nicht... Und wärn der neider noch so vil / so gschicht doch was gott haben wil.*

Es ergibt sich hieraus, daß es sich bei diesem Motiv nicht um traditionelle Formeln handelt, sondern um eine in jedem einzelnen Falle persönlich empfundene Sache.

VII. Spruchweisheit in den Volksliedern.

Wie die höfische Lyrik des Mittelalters verwendet auch das Volkslied das didaktische Mittel der Sentenz. Diese ersetzt das *bîspel* der Spielmannsdichtung[2]). Bald tritt uns das lehrhafte Element in der Form eines kurzen Sprüchworts, bald eines

[1]) Sehr oft kehrt das Motiv der Klaffer im A. L. wieder: III, 5 u. 6 *want daer dese nijders zijn versaeumt... dese nijders zijn argher dan fenijn;* ähnlich XXXIX, 7; XL, 1; XLVII, 5; *quade clappaerts tonghen* III, 6; XCI, 3; *der nijders tonghen* XII, 7; XVIII, 4; XXV, 4; XXXIX, 2; XCIV, 7f; CXXXVIII, 6 u. ö; *nijders niet* XIV, 7; XL, 4 *(door n. bespien)*; XI, 1 *die nijders zijn so fel.*

[2]) S. Roethe a. a. O. 245.

Erfahrungsurteils oder einer Mahnung entgegen. Immer aber ist die Form knapp und anschaulich, wie bei den besten Vertretern der Kunstlyrik, während die Dichter aus späterer Zeit z. B. Hug. v. Montf., auch Osw. v. Wolk. und die Meistersinger sich in breiten Reflexionen ergehen. Den Satz Spervogels '*Vil liep mit leide zergat*' spricht Hug. v. Montf. in dem Vierzeiler aus: *Als lieb zergât mit leid wetlich uf diser erden Sprich ich uf minen eid, Es mag nit anders werden* (III, 5).

Die Einkleidung des Sprüchworts geschieht in den Volksliedern durch vor- oder nachgestellte Formeln wie: *Ich habs vor offt vernummen* L. L. 9, 3; *wann ich vor offt vernummen han* 13, 4; — *als man do spricht* F. A. IX, 4. *So han ichs von den weisen hören sagen* U. 16, 8; *hab ich oft hören sagen* U. 48, 4. — Oder durch die Konjunktionen *wann* L. L. 9, 2 und 26, 2; *sit* F. A. IX, 4. In den andern Fällen steht das Sprüchwort, einen oder zwei Verse füllend, ohne äußere Verbindung.

In der Einleitung zu den „Deutschen Sprichwörtern des Mittelalters" weist Zingerle darauf hin, daß der Spruch „Nach Liebe Leid" vom erschütternden Nibelungenliede an bis zu dem kleinsten Minneliede sich wie ein roter Faden durch das ganze Leben und die ganze Dichtung des Mittelalters durchzog[1]). Auch in unseren Liedern ist kein Gedanke sprüchwörtlich so oft enthalten als dieser: *hab ich lieb, so hab ich not* L. L. 1 (Schlußstrophe); *niemant lieb an leid enhat* F. A. IX, 4; *grosz lieb on leid mag nit gesin*, ebda. LI, 9; *nichts ist zu erjagen in lieb denn we und klagen* B. 219, 4; *was heint ist lieb, ist morgen leid* B. 210, 2.

Der gleiche Gedanke in bildliche Form gekleidet: *süffzer gesmak pald sawret (von dornes pittrikait)* L. L. 9, 2; *Ach suden nord und westerwind die halten selten stille* U. 48 B. 6.

Auch der nach Mayer (A. G. IV, 396) seltenere Gedanke „Lieb nach Leid" ist durch ein Beispiel vertreten: *nach zorn vil groszer liebe kommet* F. A. XXIX, 21. (Vgl. U. No. 279 (a. 1525): *Nach regen scheint die sunne ... nach unglick kommet geren glick.*)

---

[1]) S. 4.

Das Leiden ist oft durch das Scheiden hervorgerufen: *Scheiden bringt schmerz* U. 73, 2; *scheiden bringt pein* F. N. I, 26, 2 (dasselbe hier mit verändertem Text). Rein persönlich gewendet: *durch meyden muß ich leiden pein* L. L. 8, 2 und 13, 2; der sententiöse Charakter des Verses wird an der zweiten Stelle durch die Einkleidung mit: *Nu mag es nye nit anders gesein* bezeichnet.

Auf das Glück beziehen sich folgende Sprüche:

Glück ist senwel F. A. IX, 4 (in dieser Form auch oft in mhd. Dichtungen. S. Zingerle a. a. O. S. 56; '*das glücke das ist kugelrund*' in dem Jägerlied U. No. 105, 5).

Beschert got glück geht nimmer zurück U. 73. 4; *Beschertes glück geht selten zurück* F. N. V. 19, 4 (dasselbe Lied mit verändertem Text). — *Im jahr sind noch vil langer tag || glück ist in allen gaßen* B. 163. 2.

Doch Unglück und Leid und alles, was nicht mehr zu ändern ist, soll man vergessen!

trûren bringet nyemand gut F. A. XXXIV, 8.

Laß faren was nit bleiben will! B. 168, 5;

Wer seinen bulen nicht haben wil der sol in faren lassen U. 178, 4.

großen unmut soll man auß dem herzen schlagen || man soll in under die tiefen erden graben U. 16, 8.

Alte Erfahrungsurteile sind in den Sätzen enthalten: *alzuvil ist ungesund* U. 58, B. 4 oder mit Hinweis auf das Überschreiten der oberen wie der unteren Grenze: *zu lützel, zu vil ist ungesund* U. 48 A 4.

gwonheit ist bös zu lassen B. 201, 5;

untreu oft seinen herren schlägt B. 216, 4;

In Anlehnung an Matth. VI, 24 steht: *niemand zwen herren dienen kan, einen muß man liebn, den andern verlon* B. 210, 1.

Praktische Lebensregeln:

wer das süeſſz will han / der nem das sawr vergut L. L. 26, 3.

williger mut mit frier dat / hat manige brysz erworben F. A. XI, 4.

was einer nit gehaben mag / sol er sich leicht erwegen B. 214, 3.

In drei Gedichten geben Wahrnehmungen aus dem Tierleben den Anlaß zu Sentenzen, deren allgemeine Anwendung dem Hörer überlassen bleibt:

vil hunde frauwz widerbellen F. A. XI, 10.
ye edeler diere ye wilder sin, ebda. XI, 16.
der mit katzen gen acker fert
der egt mit meusen zu U. 51, 6

(erster Vers etwas verändert B. 141, 6.)

wer ein pfert am baren hat,
zu fuß darf er nit gan U. 51, 7.
der ein pferd kauf, schau wie es lauf,
dann ewig ist ein langer kauf B. 201, 8.

Einen Stich ins Ironische haben die Sentenzen:

der ein lieben bulen hat
der tut gar manchen affengang U. 29, 3.
der brunn der hat ein falschen grund
do mans waßer ein muß tragen B. 152, 4 (ähnlich B. 153).

Eine Häufung von Sentenzen, wie sie sonst das Volkslied nicht kennt und wie wir sie nur einige Male im A. L.[1]) beobachten, enthält U. 50, 5:

Der sich auf einen distelbaum setzt
Und sich auf junge knaben verläst,
Der läst sich ein blinden leiten;
art der läst von arte nit
Unkraut will auß dem garten nit.

Derselbe Vergleich B. 216, 6 mit einigen Änderungen:

wer sich auf einen dornstrauch setzt
Und sich auf ein junges meidlein verlest
ein blinder tut in füren.

Solche gegenseitige Verspottungen der beiden Geschlechter treten in den Volksliedern wiederholt auf; z. B. 290 *Und da ich*

---

[1]) Z. B. XVII, 5 ff.
die niet en hebben te geven die maken screven.
die heymelick minnen die gaen binnen.
die ioncheyt moet hebben haren ganc.

nun erwachet da stund ein altes grawes weib vor meinem bett und lachet. So wolt ich daß es wäre und daß man siben alte weib umb ein junge gäbe. Hierauf antwortet das Parallelgedicht No. 291: *Mir traumet: wie mir wäre wie ein alter grawer man in meinen armen läge. Wolt got daß es wäre daß man siben alte man* usw.

B. 215, 3 steht der von mhd. Dichtern wiederholt gebrauchte (S. Zingerle S. 74), in diesem Gedichte auf zwei Liebhaber desselben Mädchens gemünzte Spruch: *zween hund an einem beine bleiben selten ein.*

Der Herausgeber druckt von der ersten Strophe des Liedes zwei Lesarten ab, von denen er die erste als 'Urform' bezeichnet. Das Lied ist indes eine Übertragung des niederländischen Textes A. L. CIII, woraus sich in der deutschen Sprache die zahlreichen Lesarten, auf welche Böhme verweist, sowie die ungelenke Ausdrucksweise erklären. Obiger Spruch lautet im A. L.

Twee honden aen eenen beyne
Sie dragen selden wel ouereen
Mit grimmen ende met morren
Ten mach niet anders sein.

Auch die Gedichte des Mönchs von Salzburg enthalten mehrere volkstümliche Sprüche, einige davon in derselben Einkleidung, wie wir sie bei denen aus dem L. L. beobachtet haben, *man spricht* 46, 27; *ich höret ye dy weisen sagen* 51, 13; und die Konjunktion *wan* 38, 6. Bei andern enthält der erste Vers den allgemeinen Gedanken, der zweite die Folgerung.

wer aus den augen, der aus dem muet 47, 27.
wer alle dingk czu herczen seczt, es ist nicht wunder, und wird er gra 51, 19f.

und wer nur geit, dann er selber hat,
demselben mag man nähner nicht 86, 7.
wer czu gelügk nicht ist geporen
an dem ist kunst und wicz verloren 51, 8.

Andere sind kurz gefaßte Behauptungssätze:

Nach regen scheint dy sunn 14, 31.
Nach laid kümbt frëud und wunn 14, 32.
vil trawren ist czu nichte guet 39, 11.
got tuet alle dingk durch das pest 51, 13.
Mynn ist ein hort mit sorgen vil 34, 29.

Drei Sentenzen beziehen sich auf das Glück; davon enthält die erste bewährte Volksweisheit:

sälikeit kümbt oft, so man nicht went 14, 29.

Die beiden andern geben der persönlichen Lebensanschauung des Dichters Ausdruck:
sälikeit hat klaffer mer denn unsäld, wy man ez kchert 15 b 75;
und schließlich:

wann die vergangen sëlikait
ist anders nicht wann herczen laid,
so man ir mues enperen 38, 6.

Dieser Spruch des Mönchs von Salzburg hat allgemein literarisches Interesse, weil er genau denselben Gedanken enthält wie ihn Dante im Inferno ausgesprochen hat:

Nessun maggior dolore,
Que ricordarsi del tempo felice
Nella miseria; e ciò sa il tuo dottore.

Man könnte sogar hervorheben, daß die Überleitung am Schluß der Verse des Salzburger Mönchs mit der Dantes übereinstimmt:

Also geschiecht auch laider mir.

Da die berühmten Verse Dantes in der Literatur aller Kulturvölker ein mächtiges Echo gefunden und eine eigene Literatur hervorgerufen haben[1]), ist der Hinweis auf die Übereinstimmung mit dem Gedicht des jüngeren Zeitgenossen nicht ohne Interesse.

---

[1]) F. X. Kraus, Essays, Zweite Sammlung, S. 350 ff. Über Francesca da Riminis Worte bei Dante, Inferno V, 121—123.

VIII. Die innere Einheit des Locheimer Liederbuches.

In der Würdigung der literarhistorischen Stellung des Mönchs Hermann von Salzburg spricht Arnold Mayer (A. G. III, 467) mit Bezug auf das Locheimer Liederbuch die Vermutung aus: „Eine große Anzahl Lieder dürfte denselben Verfasser haben“; bei vier Liedern weist er kurz auf volkstümliche Merkmale hin. Unsere bisherige Untersuchung hat an verschiedenen Punkten gezeigt, daß die im Locheimer Liederbuch vereinigten Gedichte unter den besprochenen Volksliedern eine besondere Stellung einnehmen. Es gilt nun zu prüfen, ob es sich bei diesen Gedichten um Erzeugnisse von vielen Autoren handelt oder ob wenigstens ein Teil dieser Gedichte auf eine und dieselbe dichterische Persönlichkeit zurückgeführt werden kann.

Das Locheimer Liederbuch enthält im ganzen 45 Gedichte bzw. Bruchstücke von Gedichten und Melodien. Davon scheidet für unsere Zwecke No. 2 aus. Es ist ein „Minnelied“ von Oswald von Wolkenstein (= No. LXXXV d. Ausg. v. Beda Weber). No. 10 enthält nur eine Notenreihe ohne Text. No. 18 ist ein Bruchstück eines niederdeutschen Gedichts. No. 34 eine dichterische Paraphrase eines klösterlichen Tischsegens, der den Mönch v. Salzburg zum Verfasser hat (s. Mayer a. a. O. No. 16). No. 41 gibt zu der Melodie nur die Überschrift: *Der summer;* No. 45 nur die Einleitung zu einem bekannten, allgemein verbreiteten Volkslied; No. 40 sechs Zeilen eines Neujahrsgedichtes. No. 42 enthält das Lob der Frauen in fünf verschiedenen Ländern Deutschlands. Es ist das einzige vollständige Gedicht, das sich in den Gedankenkreis der übrigbleibenden 37 Gedichte nicht einreihen läßt. Nach der sprachlichen Seite kann es hier wegen des gänzlich verschiedenen Inhalts nicht verglichen werden[1]). Es fällt auf,

[1]) Der Herausgeber bestreitet für dieses Gedicht und No. 39 (fälschlich 38): *All mein gedencken dy ich hab* die gemeinsame Urheberschaft, „weil sie in jeder Beziehung himmelweit voneinander unterschieden sind, das erste ein inniges Liebeslied, das zweite eine unflätige Bänkelsängerei“. S. 24 spricht er mit Bezug auf das gleiche Lied von „dem liederlichen

daß das zweimal vorkommende *dirn* sich in allen andern Gedichten dieser Sammlung nicht findet; anderseits ist der Gebrauch der Reime derselbe wie in der Mehrzahl der Gedichte.

Der Herausgeber sagt von den Gedichten des Locheimer Liederbuches: Die ersten 24 Blätter enthielten das Manuskript eines Musikfreundes in Niederbayern, „der im Laufe mehrerer Jahre beliebte Lieder nebst ihren Melodien, wie sie ihm gerade zur Hand kamen", aufgeschrieben habe oder habe aufschreiben lassen. Seine weitere Annahme (S. 14), es handle sich um ein Buch, in das „ein singlustiger Jude, der sich zum eigenen Vergnügen ein Liederbuch anlegte, in das er von Zeit zu Zeit beliebte Lieder eintrug, wie sie ihm gerade gelegentlich zur Hand kamen, ein Liederbuch, welches zugleich als Stammbuch dienen konnte, ... das auch noch von andern Freunden vermehrt" wurde, schien schon Chrysander und Bellermann in ihrem Nachwort zu dem Abdruck des Liederbuches „vollkommen unbegründet"; sie wiesen sie aber nur durch den Hinweis zurück: „Die Lieder verraten überall deutschen Sinn und christliche Ideen, wie man sie einem Juden der damaligen Zeit schwerlich zutrauen wird."

Die stilkritische Untersuchung der Lieder des Locheimer Liederbuches zeigt nun, daß die darin abgedruckten Lieder (abgesehen von den oben bezeichneten) zunächst sprachlich ein zusammenhängendes Ganzes bilden. Sie sind auch aus einer Gesamtanschauung heraus gedichtet, und einen Teil der Dichtungen müssen wir auf eine einzige dichterische Persönlichkeit zurückführen. Es sind die Gedichte No. 1 Str. 5, 6, 7; No. 22, 23 u. 30, in denen der Dichter von der Dame seines Herzens ein Bild entwirft, das sowohl in wesentlichen wie in zufälligen, nebensächlichen Zügen genau übereinstimmt. In No. 1 sind zwei Gedichte vereinigt; mit Str. 5 beginnt ein selbständiges Gedicht. Zu dieser Annahme führen zunächst innere Gründe: Str. 1—3 klagt der Dichter über die Untreue seiner Dame; aus großer

---

Texte". Nach diesem Argumente könnten das Metzelsuppenlied und die Heimkehr Uhlands nicht einen und denselben Autor haben. Auch ist das Gedicht No. 42 *„Ich spring an disem ringe"* so wenig „unflätig" und „liederlich" wie das erstgenannte Uhlandsche Lied.

Liebe entstehen große Schmerzen; Gott gebe, daß auch ihr Untreue widerfahre; „*dy lieb will sich zetrennen*". Str. 4 tröstet er sich: *welcher ich gefall, die mag wol zu mir springen!* Ihr will er sein junges Herz geben und der falschen Welt zu Leide ihr ganz zu Willen leben. Hiermit erhält das Gedicht seinen natürlichen Abschluß. Str. 5 beginnt mit den Worten: *Ich wayſſz mir ein frewlein...* Ein ähnlicher Liedanfang findet sich in Uhlands Deutschen Volksliedern 14 mal, außerdem noch 15 mal in Böhmes Altdeutschem Liederbuch und daneben 12 mal in Wackernagels Deutschem Kirchenlied, Bd. II. Es war also ein allgemein beliebter und gebräuchlicher Liedanfang. Zu diesem äußeren Grunde kommt noch, daß der Dichter in Str. 5—7 ganz im Gegensatz zu den Str. 1—4 voller Entzücken die vielen Vorzüge der Dame schildert. Er endet diese Schilderung — was dem Grundton der Str. 1—4 völlig widerspricht — mit den Worten: *ich habs versucht mit frewden,* und daran reiht sich in der Schlußstrophe ein tiefempfundener Reisesegen.

Aus den Gedichten, die der Verherrlichung der Schönheit und des Liebreizes der Dame gewidmet sind, ergibt sich im einzelnen folgendes Bild (siehe Seite 114):

No. 1 Str. 5	No. 50.		
Hat mich das frewlein myniglich *in seinem hersen umbfangen*	*Verslossen in das hercze mein* *Het sich ein weiplich pild ver-* *pflicht*		*Ich sach ein pild . . .*
Darumb wolt ich ir diener sein.	*der steter diener ich will sein.*	*in irem Dienst frew ich mich se* *sein.*	*ob sy mich wolt lassen iren* *dyener sein.*
Str. 6			
Ir angesicht ist lieplich blaich *ir leib ist wol gecziret.*	*waißer gestalt mit rot gesprengt.* *ist ir anplick gar gecziert*		
— — — — — — — — — — — —	— — — — — — — — — — — —		
ir wenglein rot wol gecziret.	*ir wenglein seind herczlich* *geflorieret.*	*. . . herczlich geflorieret.* *rain schön geschickt frwe und spat* *All stund ist ir mund flos campi rot.*	*freundlich geneyget frwe und spat.*
	czucker süß flos campi rot		
ir mündlein print als der rot *rubein*		*tut prynnen ir minne* *ir ewgel klar.*	*ir mündlein rot recht als ein rubein* *ir ewglein geben liechten schein.*
ir ewglein klar *ir hentt snee weiſſz*	*ir kel sneweiß*		

Zu diesen sachlichen Übereinstimmungen kommen noch einige formelle:

fr. adelleich *fr. myniglich*		*adelleich* *myniglich.*	*ådelleich*
	ein weiplich pild (2×) *dasselbig plümelein*		*ein pild.* *dasselbig frewelein.*
Str. 7			
zu lecz laſſz ich dir hercz mut *und syn.*		*All mein synnen mut und auch* *hercz schenck ich ir.*	
	lieplich gemengt	*lieplich gestallt.*	
kann mir kein frewd von dir *geschehen.* (Sinn an dieser Stelle nach dem Zusammenhang der Verse: *nur wenn du da bist, hab ich freude.)*		*on sy ist mir alle frewd ein pein.*	

114

Diese Gegenüberstellung zeigt überraschende Übereinstimmungen. Die vier Gedichte können sich nur auf eine und dieselbe Person beziehen. Wären es verschiedene Personen, so würde sicher der eine oder der andere Zug hervortreten, der zu den übrigen nicht paßt. Das ist nirgends der Fall. Sämtliche Eigenschaften harmonieren vollkommen miteinander, kein Sondermoment macht sich geltend, das den übrigen widerspricht. Die Eigenschaften der Dame, die in den vier Gedichten genannt werden, sind alle äußerlich, eine Charakteristik ihres Wesens wird nicht einmal andeutungsweise gegeben. Auch der Ausdruck *myniglich* und die Redensart *on sy kann mir kein freud geschehen* ist nur Wirkung der äußeren Eigenschaften. Die metaphorischen Ausdrücke sind in allen vier Gedichten die gleichen, einige durch ihre seltsame Form in die Augen springend, wie in No. 23 u. 30 *flos campi rot,* das in sonstigen Volksliedern nie vorkommt. Dazu die gleichfalls vereinzelt stehende Zusammenstellung *herczlich geflorieret;* in No. 23 der Gebrauch der andern Fremdwörter *gemosirt und polirt.* Der Dame gegenüber spricht der Dichter in allen vier Gedichten nur das eine Gefühl aus: *ich will ihr dienen!*

Wohl hat das Volkslied ein Repertorium von Ausdrücken und Wendungen geschaffen, die es, wo es sich um dieselben Dinge handelt, immer wieder gebraucht. Aber die unmittelbar verwandten Züge und die schlagenden Übereinstimmungen sind in den vorliegenden vier Gedichten doch so zahlreich und bedeutend, daß wir auch als Urheber derselben ein und dieselbe Persönlichkeit zu postulieren haben.

Hieran reiht sich die Frage, ob nicht auch andere Stücke des Locheimer Liederbuches sich nach Inhalt und Form zu einer einheitlichen Gruppe zusammenfassen lassen. Ein großer Teil der Lieder — im ganzen 14 — gehört zu der Kategorie der Scheidelieder. Ihr gemeinsames Thema ist — man kann sagen wortwörtlich: Scheiden und meiden tut weh! In den meisten dieser Lieder nimmt der Dichter in der ersten Person Abschied, in zweien die Dame, und in zwei weiteren nehmen beide gemeinsam Abschied. In drei Liedern wird gleich im Eingang auf das Thema hingewiesen: No. 11 *Ach meyden du vil sene (de) pein.*

— No. 13 *Von meyden pin ich dick weraubt.* No. 26 *Ach gott was meyden tut.* — In No. 3 muß der Dichter wider Willen Abschied nehmen, der Grund ist ein äußerer; — er bittet zu dieser zeit noch um einen trost aus ihrem munde; sie möge ihn in ir herz einschließen und darin gefangen halten; ir guter wandel, ihre freundliche zucht treiben ihn immer wieder zu ir; sie möge ihn an iren strick nehmen und ihm noch einen augenblick gewähren, ehe er von ihr scheiden muß. — Keinem schmerzlichen oder bitteren Gefühl wird dabei Stimme geliehen. — No. 8 ist ein ergreifendes Scheidelied von hohem poetischen Werte, das nach Inhalt und Form den Meister der dichterischen und technischen Kunst verrät, aber durch den Kehrreim *ich var dohin,* durch volkstümliche Wendungen *(so sol es sein, ye lenger ye mer, so mag es anderß nit gesein, dich und anderß kaine)* und ähnliches doch den Charakter des Volksliedes bewahrt. Der Dichter nimmt Abschied, er läßt der Geliebten zuletzt sein Herz (1); noch nie war ihm so weh, aber er sagt es niemand (2). Hätte er das Wort Scheiden doch nie gehört! Doch es läßt sich nun einmal nicht ändern! (3). Er beteuert noch einmal seine Liebe und bittet die Dame, nicht zu vergessen, daß er ihr eigen ist (4). Eins soll dem andern stete Treue bewahren, und damit *Gesegen dich gott, ich var dohin!*

No. 36 setzt den persönlichen Abschied voraus, nun wird der Dame noch ein schriftlicher Gruß gesandt. Das Herz ist durch das Meiden verwundet, weil es nicht weiß, wann das nächste Wiedersehen stattfindet (1). Der Dichter hofft, daß er bei der Rückkehr entschädigt wird und einen freundlichen Gruß erhält (2). Ja, er hofft auf vollen Liebesgenuß, die Geliebte ist sein Höchstes, sein Paradies, und davon wird er sich nie kehren (3). Obwohl er von ihr getrennt und alles zu ihr gesperrt ist, so bleibt doch bei ihr *hercz, mut, gedenck und all mein wegir* (4). Er erwartet, daß bei ihr keine Sinnesänderung eintritt; weiß sie doch: du bist mein und ich bin dein (5). — Am stärksten und lebhaftesten kommt das sehnsüchtige Verlangen in No. 35 zum Ausdruck. Mit dem Wort *Verlangen* wird eine Art Wortspielerei getrieben, wie sie manche Minnesänger mit den Worten *Liep* und

liebe sowie mit *Minne minneclich* trieben. Der Ausdruck für das Liebesleid wird von Strophe zu Strophe gesteigert: *Verlangen tut mich krencken, Verlangen tut mir wee* (1); *Verlangen hat wesessen mich, Verlangen pringt mir smerczen* (2). Dann folgt die stürmische Epizeuxis: *verlang, verlang, verlangen ... mein hercz das leidet not* (3); *O wee, wye tut verlangen mir laydes also vil* (4). Die Ausrufe werden immer mehr gestärkt und gehäuft; dreimal folgt *ach got* und in der Schlußstrophe noch einmal *o wee!* Dann klingt das Thema aus mit: *verlangen bringt mir leiden* und *Ich hab zu allen zeyten verlangen nacht und tag.*

Diesen bewegten Strophen leidenschaftlichen Begehrens stehen in No. 13 vier sanftere Frauenstrophen entgegen, in denen gleichfalls durch verschiedene Arten der Responsion ein feines Gedanken- und Wortspiel getrieben wird, und zwar mit Wort und Begriff Meiden. Das Thema wird im Eingang wirksam angeschlagen: *Von meyden pin ich dick weraubt.* Die Strophe schließt mit: *und macht mir ein senlich leiden.* Sie ist durch Vers 4 *den sich ich laider sellden* in gleiche Hälften von je drei Versen geteilt. Das *laider* wirkt im Hinblick auf *meyden* (1) und *leiden* (7) in der Mitte der Strophe wie das Stichwort. Strophe 2 berührt den thematischen Gedanken nur im Vers 3 *(als lang piß mich ernert die frist sennen tut mir verdrießen als meyden nit gehaißen ist).* Str. 3 stärker durch die dreimalige Wiederholung von Meiden: *nur laß mir meyden nit schaden* (2. V.) und besonders die anaphorische Reihe: *wann ich dich meid* (3. und 6. V.). Die Schlußstrophe verbindet *meyden* und *leiden* (vgl. die 1. Strophe) durch Binnenreim: *durch meyden muß ich leiden pein,* der auch in dem oben besprochenen Lied No. 8 auftritt. — Beide Lieder haben auch noch andere Verse ganz oder teilweise gemeinsam: 8, 3 *so mag es anderß nit gesein;* 13, 4 *Nu mag es ye nit anderß gesein;* 8, 3: *so muß ich leid jn meinem herczen tragen:* 13, 4 *lieb an laid nit mag ergan jn trewen will ichs tragen.*

In No. 21 stellt sich der Dichter das liebliche Bild seiner Dame vor Augen *(köstlich ist dein fugure)*; er besingt ihren mit K beginnenden Namen und läßt sämtliche sechs Strophen mit Wörtern beginnen, die mit K anlauten; außerdem besingt er in

zwei Strophen das K. So sucht er der harrenden Sehnsucht im Überschwang des Leides (Str. 3) Herr zu werden: *Kann ich nit über werden senlicher not auf erden, die schayden mir kann bringen, so muß ich senlich singen.*

Das Thema der bisher besprochenen Scheidelieder ist die Sehnsucht in ihren verschiedenen Graden, sie ist weder mit fremden Gedanken noch besonders mit fremden Gefühlen untermischt. No. 26 verbindet mit dem wehleidigen Ausruf des Eingangsverses: *Ach got, was meiden tut!* sogleich den verallgemeinernden Gedanken: *krenket manches hercz* (2)... *vertribet manches frewdenspil* (4/5). Auch der Satz: *wo sich zwai liebe schaiden, jr hercz nit frewden wil* (6/7) weist auf eine allgemeine Erfahrung hin, und vollends Str. 3 *wann wer das süeſſz will han der nem das sawr vergut.* Wenn die volkstümliche Lyrik in ihren Sentenzen das stoffliche Element auch gern betont, so zeigen doch die mit: *ich rat mir selber*... *ich hoff* beginnenden Schlußverse, daß wir es mit einem der Gedankenlyrik angehörenden Gedicht zu tun haben. —

In dem zweiten Gedicht, das hierher gehört (No. 5), ist der Schmerz zunächst aufs höchste gesteigert; zu dem: *Meinem herzen ist wee, wenn es gedenckt, das es von dir gescheiden ist* (Str. $2^1/_2$), kommt das klagende: *Vor unmut es sich nyder sencket* (3) und das verzweifelte: *mein hercz vor jamer schier zerbricht* (Str. 3, 3), aber es verbindet sich damit der wenn auch zagend angedeutete Vorwurf: *es wird dich gerewen, solchs valschs untrewen, des ich dir, fraw, doch nit getraw* (3, 5 ff.).

Eine Gruppe für sich bilden innerhalb dieser Scheidelieder die Gedichte No. 11, 15 und 9. No. 11 wird das *Meiden* verbittert durch die Besorgnis, daß *der klaffer mundt und auch ir valsches leczen* dem Liebenden bei seiner Dame *schaden* (Str. 5) könnten; daher seine Bitte: *nit laſſz mich gegen dir schenden* (Str. 3). — No. 15 wird es direkt auf den Neid der Klaffer zurückgeführt (Str. 1) und ähnlich wie in No. 11 gebeten: *laß mich nit verdringen* (Str. 3); — No. 9 schließlich ist eine Allegorie, in der die Dame im Bilde des '*plümleins*' erscheint, die Klaffer

als *Dornen, Nesseln* und *Unkraut.* Sie haben das Blümlein betrogen und dem Liebhaber abwendig gemacht. Um sich an den '*doren*' zu rächen, will er von '*diesem plümlein*' scheiden: *eine andre mich erfrewen tut.* Auch in No. 27 ist das Scheiden durch das *„ich besorg der klaffer neid“* veranlaßt, aber No. 27 und 39 gehören doch insofern enger zusammen, als darin beiden Personen die Abschiedsworte wechselweise in den Mund gelegt sind. Jenes ist ein Gesprächslied, mit zwei Strophen für die Dame, dieses wird gen Schluß episch erzählend und gibt die Worte der Dame in den vier letzten Versen wieder. Es beginnt mit dem volkstümlichen Zuruf: *Wolhyn, wolhyn, es muß gescheiden sein!* [1]) Der Schmerz des Abschieds wird gemildert durch zärtliche Liebesbeweise: No. 27 *czu lecz ergecz, gesell, dein junges hercz mit mir nach deiner wegir;* No. 39 *do ich nu von ir scheiden solt do hett sy mich umbfangen.* Die Scheidenden geloben sich stete Treue. No. 27 *Dein stolczer leib erfrewet mich wo ich zu lande kere* (Str. 1) *dein rosenvarber mundt der frewet mich ye lenger ye mer.* — No. 39 *leib und gut das sollt dw gancz zu eygen han* (Str. 2) *du pist mein und ich pin dein, sy traurig sprach* (Str. 5). Diese Worte bilden — vom Manne gesprochen — auch den Schluß des Scheideliedes No. 36, 5 *Wann dw wol waißt, das du pist mein, desgleichen, fraw, pin ich auch dein.*

Weil die Gedichte des L. L. nicht aus wahrer Liebeswonne und wirklichem Liebesgenuß hervorgegangen, sondern auf Gedanken, Wünsche und Hoffnungen gestellt sind, so kehren dem entsprechende Ausdrücke in diesen Gedichten sehr häufig wieder, bilden gewissermaßen ein sprachliches Bindemittel für sie, durch das sie sich zu einem Ganzen vereinigen lassen. Dabei ergibt eine Vergleichung mit den Gedichten des M. v. S., daß zwischen den Liebesgedichten im Locheimer Liederbuch und denen des Salzburger Mönchs eine vielfache sprachliche Verwandtschaft und bedeutsame Übereinstimmungen bestehen.

---

[1]) Ähnlich Uhl. am Schlusse eines Abschiedsliedes 67, 4 *es muß geschieden sein!* No. 70, 1 *es must gescheiden sein.* 4 *dennoch must es gescheiden sein.* 80, 1 (Tagelied) *wol auf, gesell! es muß gescheiden sein!* B. 211, 3 (um 1460 geschrieben) *jedoch es muß geschieden sein!*

Wir geben zunächst die Stellen aus dem L. L. und bezeichnen die oben besprochenen Scheidelieder mit einem *. Die in erster Reihe folgenden Stellen sind großenteils formelhaft:

*1, 7 *wenn ich daran gedenke;* *3, 1 *wenn ich an sy gedenke;* *26, 2 *wenn ich gedenck dohyn;* *5, 2 *wenn es gedenckt;* 21, 3 *so ich daran gedencke;* 37, 1 *so ich gedenck;* 4, 2 *willt dw es nu bedencken;* 7, 4 *dein lieb gedenckt*; 17, 2 *do pey sy mein gedencken soll;* *39, 1 *du solt an mich gedencken;* *8, 4 und 24, 3 *daran gedenck;* 33, 3 *gedenck daran.*

Mit dem oben bezeichneten Charakter dieser Lieder hängt ferner der sehr oft stehende Ausdruck der Sehnsucht und des Wunsches nach Vereinigung zusammen. * 3, 1 *wo ich in frewnschafft pey ir pin.* — 4, 1 *in frewden ist pey dir;* * 15, 3 *weleib ich pey dir;* 20, 1 *Ich pin bei dir;* * 11, 5 *selden pin pey dir;* 17, 5 *wann solt ich albeg bei dir sein;* * 5, 1 *daß ich nit stet pey dir bin;* 12, 1 *daß ich nit stet sol sein pey dir;* 43, 1 *daß ich nit allzeit pey ir pin.* * 39, 1 *All mein gedencken ... dy sind pey dir ... pleib stet pey mir;* * 5, 1 *wer ich pey dir;* 20, 3 *wer ich pey ir und sy bei mir*[1]*).*

Diesen Wunsch spricht auch der Mönch v. Salzburg recht oft aus; doch gibt er ihm eine mehr individuelle Form der Einkleidung. 11, 21 f. *daz dir sol troumen auch von mir / wy ich gar frölich sey bey dir.* 12, 51 f. *und han all vart dich pey mir in meines herczen grund.* 17, 12 *so wold ich frölich sein pey dir.* 17, 24 *so ist bey dir hercz, mut und syn.* 27, 6 *warumb ich hab ain weib so zart zu trost erwelt, der ich nicht wart und pey yr sey als es all vart*; 38, 12 *o, trawt gesell, wär ich bey dir.* 58, 12 ff. *gefrewest als mein gemüet, das gancz pey dir gewesen ist, wie ich pey dir nicht mag gesein;* 87, 21 ff. *das ist mein klag: daz ich nicht mag pey dir gesein.*

Auf Wirklichkeitsmomente, wie sie die echte Gelegenheitsdichtung zur Voraussetzung hat, weisen im L. L. nur zwei Gedichte hin und auch sie nur leise, das eine in kondizionaler Form

[1]) Vgl. den Refrain: „Wärst du bei mir und ich bei dir“ in dem volkstümlichen Liede „Mutterseelenallein“ (1. Str. von Karl Christian Tenner, 2. Str, von Albert Braun).

* 15, 1 *durch iren plick ich dick erschrick;* * 21, 8 *krafft gib dein augenblicken gar myniglich erschricken;* 20, 1 *wenn ich heimlich zu dir kumm so ste ich vor jr als ein stumm.*

Auch hierfür entnehmen wir den Gedichten des M. v. S. einige Parallelen, die um so interessanter sind, als sie eine gewisse Vorliebe des Dichters für den Ausdruck und die damit bezeichnete Situation erkennen lassen. No. 12 *Dein gut mit mangem lieben plik / so daz mein hercz in freuden schrik;* 26, 55 *als pald mein hercz mit liber forcht ab yr erschriket.* 28, 45 ff. *mein hercz erschrikt wenn sy auf plikt;* 44, 34 *schricken schicken kan ir weipleich plicken;* 59, 15 *sues das mänikleich yehen, das dein gesicht erschricket, so dich der frum anplicket;* 26, 49 ist zugleich ein Beispiel für das im L. L. 20, 1 statt *erschricken* gebrauchte *verstummen. der liblich hort / mir weis und wort / so gar erstort / daz mich erstumbt ir liblichkait ... als pald mein hercz / mit liber forcht ab jr erschricket.*

Dem Mangel an tatsächlich Erlebtem sowie den durch das Getrenntsein wachgerufenen Vorstellungen, wie es sein könnte, entspricht das häufige Vorkommen der Bedingungssätze. Durch sie allein kommen hypotaktische Beziehungen im Satze zum Ausdruck. *1, 7 *wer pesser, ich het dich nye gesehen;* *3, 1 *köm mir ein trost, so wer mein unmut ferr; sie erfreut ... wenn ich gedencke;* *5, 1 *wer ich pey dir ... so wer mir wol;* *5. 2 *ist wee, wenn es gedenckt;* 7, 1 *mein frewd möcht sich wol meren, wolt glück mein helffer sein;* *9, 5 *precht es den doren layde, ... das wer mir hochgemut;* 12, 3 *will got, so wird es alles gut;* 25, 1 *Sollt ich erfrewen mich ... ich will dir ewiglich;* 25, 3 *weßt dw dy trew ... ich hett kein sorg;* 29, 2, 3 *Solt ich dir wünschen, ich wolt* (2×); 31, 3 *und wenn dw wilt, so hilff auß not;* *35, 4 *solt ich sy sehen schir, ... so het verlangen czil;* *39, 3 *test dw desgleichen an mir, so wer ich fro.*

Hierzu kommt eine Reihe von Lieblingsausdrücken und Lieblingswörtern, die durch ihren häufigen Gebrauch auffallen; einige gehören zu dem Wortbestand der Minnesinger, wie 7, 1 *mein senliche pein;* *11, 1 *vil sene (de) pein;* 21, 1 *senlicher not, senlich singen;* 13, 1 *ein senlich leiden.* Auch in solchen mehr

äußerlichen Dingen bieten die Gedichte des Mönchs von Salzburg. Anknüpfungspunkte: 19, 48 *mein senlich laid;* 20, 21 *das nymt mir senlich leiden.*

Ferner: Sehr oft steht das Wort *begir;* *5, 2 und *15, 3 *in steter begir;* *13, 1 *mein wegir;* *15, 1 *noch meiner wegir;* 37, 3 *nach deiner begir;* 12, 3 *noch aller deiner begir;* *36, 3 *all mein wegir;* *11, 5 *meins hertzen wegir;* 33, 3 *noch meines hertzen ganczer wegir*; 6, 2 *ein solches wegern;* 20, 3 *so hett wir beyde unserß herczen wegir;* 16, 1 *möcht ich dein wegern in meines herczen begir;* 24, 3 *was mein hercz begert;* 29, 3 *was mein hercz begert;* — 31, 1 *ob es geschech nach deiner wegir.* Wenn so ein und dasselbe Gefühl ständig durch denselben Ausdruck bezeichnet wird, so erhält die Vermutung, daß diese Gedichte auf eine Persönlichkeit zurückzuführen sind, eine erhebliche Stütze. Der Mönch von Salzburg hat diesen Ausdruck nur einmal: 11, 19 *Dich lat nicht ain meins herczen gir.* Von den Liedern des F. A. weist besonders LI formelle Beziehungen zu dem L. L. auf; z. B. *so ist erfrewet myns hertzen wegir . . . desselben glichen bit ich dich.*

Das Hauptwort *Minne* kommt im L. L. nur einmal vor, mehrfach das Adjektiv *myniglich* *1, 5; 7, 1 und 5; 21, 8; 23, 1; *39, 4; 43, 3.

Ein auch in andern Volksliedern hie und da belegter Ausdruck, der im L. L. sichtlich gehäuft ist, ist *unverkert.* 16, 1 *hin für gar unverkert;* *36, 3 *mein hercz beleibt dir unverkert;* *36, 4 *mein unverkerter hort;* 25, 3 *das ich verkert würde von dir;* 19, 2 *in herczen ich dich nicht verker.* Es ist auch ein Lieblingsausdruck des Salzburger Mönchs: 19, 48 *und wirdt mein senlich laid verkert;* 43, 3 *Lieb, sin und hercz nicht von mir kert!* 42, 3 *des wunsch ich dir, fraw, unverkert;* 47, 7f. *ich traw dir wol, das du . . . mich in herczen nicht verkerst.* 47, 30f. *des gib ich dir czu pfant mein trew gar unverkert von iar czu iar.*

Für den inneren Zusammenhang des L. L. spricht auch die in dieser Gruppe von Liedern einheitliche Auffassung von dem Verhältnis zu der Dame. In sämtlichen Liedern wird dieses Verhältnis als ein Dienst bezeichnet, und wenn man sich darunter auch kein ausgeprägtes „Dienst"-Verhältnis, kein Lebens-

verhältnis zu denken hat, so bleibt doch auffallend, daß keine der übrigen Sammlungen die Beziehungen zu der Dame so konsequent durch Dienst und dienen ausdrückt. Zunächst ganz allgemein: *ich pin... gancz zw deinem dienst geporen* *15, 2; *czw dienst bin ich geneyget dyr* 38, 3; *ich pin dir ze dienst gerecht* 24, 3; *und dir ze dien ist mir nit ze hertt* 19, 3; *möcht... singen zu dienst und lobe dir* 7, 6; — Auch in dieser Grundanschauung stimmen einige Lieder im F. A. mit dem L. L. überein; z. B. *zu dienst ist dir myn hertz bereit* F. A. LI.

Treue und Stetigkeit im Dienst wird gelobt: *mit trewen ich dir dynen wil* L. L. 19, 3; *will ich gewaltiglichen stan jn deinem gepot* 31, 1; *der steter diener will ich sein* 30, 1; *ir diener sein stet piß an das ende mein* *1, 5; *ich will dir ewiglich dien on alles abelon* 25, 1; — *Ich wil dir dyenen mit stedickeit* F. A. XXIX; *und findest auch steden dienst an mir* F. A. XXX.

Ferner Freudigkeit im Dienst: *in yrem dienst frew ich mich ze sein* 23, 3; *gedenck daß ich mich williglich zu deinem dienst ergeben han* 31, 1: *(mein hercz) dient dir gern mit fleyſz* *36, 3.

In U. Volksliedern gibt es nur ein Beispiel, das eine solche Auffassung bestätigt: 38, 1; allein es geschieht in so aufdringlicher und redseliger Weise, daß die besondere Absicht unverkennbar ist; *ir diener wolt ich sein; ich dient ir ganz mit trewen ... ich dient ir in allen reien biß auf das ende mein.* Str. 3 *ich dient ir frü und spat ich dient ir in allen reien biß auf mein hinnefart.* Bei B. finden sich auch nur vereinzelte Beispiele für diese Auffassung, die in ihrer allgemein gehaltenen Form: *dienen stetiglich* 215, 1; *gern dienen* 196, 3; *ir dienen wol* 143, 8; *kein dienst mich reut* 132, 3 nichts für eine besondere Vorstellung von einem Dienstverhältnis besagen. Im L. L. hingegen ist die durch die konventionelle Ausdrucksweise erhärtete einheitliche Anschauung nicht von der Hand zu weisen.

Wir haben oben Kap. V, 6 eine Reihe von formelhaften Ausdrücken und ganzen Versen zusammengestellt, die in allen unseren Sammlungen wiederkehren: herrenloses Sprachgut, das den Volksdichtern mundgerecht war und womit sie ihre Lieder

geschmückt haben. Aber es ist an den oben bezeichneten Stellen nicht zweifelhaft, daß es sich nur um zufällige Benutzung gangbarer, beliebter Formeln handelt. Anders bei den aus der Sammlung des L. L. herausgehobenen Liedern. Sie sind nicht nur von einer Gesamtanschauung getragen, sondern auch aus demselben Stoff gegossen. Diese Wahrnehmung wird noch mehr verstärkt durch den Hinweis auf die große Zahl von Versen, Sätzen, Satzteilen, einzelnen charakteristischen Wörtern, die sich in den Liedern des L. L. wiederholt finden, oder variiert sind oder sonst in irgend einer Weise anklingen.

a) Verse: *11, 4 *ich hoff mir sull gelingen.*
*13, 2 *ich hoff mir sull gelingen.*
*8, 2 *durch meiden muß ich leiden pein.*
*13, 2 *durch meiden muß ich leiden pein.*
6, 2 *der winter will hin weichen.*
16, 5 *der winter will hin weichen.*
*9, 3 *Ich habs vor offt vernummen.*
*13, 4 *wann ich offt vernummen han.*
*1, 7 *Gesegen dich got, jch var dohin.*
*8, 5 *Gesegen dich got, ich var dohin.*
20, 4 *Gesegen dich got, lieb, ich var dohin.*

Der Reisesegen *Got gesegen dich* außerdem noch 17, 7; 27, 4: 33, 1; — *ich var dohin* *8, 1; 14, 4; 20, 4; *so virst du lieb dohin* 17, 5.

Teilweise übereinstimmend:
*1, 5 *mein trew von dir nit seczen.*
*11, 2 *mein trew will ich dir seczen.*
*39, 3 *du solt von mir nit seczen.*
27, 4 *weib, dein leib mit eren gar wol wehut vor valscher klaffer mundt.*
29, 2 *fraw du werst gar wol wehut vor der valschen klaffer mundt.*
25, 1f. *zartt lieb, ich wil dir ewiglich dien on alles abelon.*
32, 1f. *mein hercz ist gancz zu dir geton on alles abelon.*
*8, 3 *so mag es anderß nit gesein.*
*13, 4 *Nu mag es ny anderß gesein.*

*11, 3 *nicht lafſz mich des engelden*
das mich dein lieb so selden siecht.
*13, 1 *das mueß mein freud engellden*
den siech ich leider sellden.
*13, 2 *so wollt ich frölich singen.*
17, 2 *so wollt ich frölich singen.*
17, 2 *so wollt ich frölich sein.*
17, 6 *so möcht ich frölich sein*
und auch mit mute singen.
1, 4 *mit frewden will ich singen, ich pin noch frölich.*
*1, 7 *zw lecz lafſz ich dir herz mut und syn.*
23, 3 *zw lecz lafſz ich dir herz mut und syn.*
*8, 3 *zw lecz lafſz ich dir das hercze mein.*
*36, 4 *nimm hyn mein hercz zw lecze.*
17, 6 *was lest du mir zw lecz.*

Auch hierfür, namentlich 1,7 und 23,3 eine fast vollkommene Übereinstimmung M. v. S. 47, 3f. *hercz, muet, gedangk und syn wil ich dir, fraw, czu lecze lan.*

Eine ähnliche Wendung U. 68, 2 in einem Lied, das auch sonstige Berührungspunkte mit No. 17 des L. L. aufweist und das wir teilweise als Nachdichtung desselben erkannt haben (s. o. S. 95 f.). Die Phrase *was läßt du mir zu letze hier* kommt in den Volksliedern einigemal vor, so U. 72, 5; 77, 2, 3 (ep. Ged.), aber nie in der individuellen Färbung wie im L. L. und bei dem M. v. S.

b) einzelne Sätze, Satzteile, Redensarten.

Eine auffallende Redeweise, die ich sonst nicht belegt fand, ist:

*3, 1 *mein hercz sich zw ir sencket.*
38, 2 *nach deiner lieb sich sencket gedanck* usw.
7, 4 *daß sich dein lieb nit sencket gegen mir.*
*13, 1 *mein wegir in rechter lieb sich sencket zu jm.*
*5, 2 *(mein hercz) vor unmut sich nyder sencket.*

Ferner: 19, 3 *thust du desselben gleichen auch an mir.*
*5, 2 *desselben gleichen will ich tun zu dir.*

*39, 3 *test du desgleichen in trewen an mir.*
17, 6 *desgleichen thu du zu mir.*
16, 1 *desgleichen traw ich dir.*
5 *aber thu desgleichen.*
*8, 5 *des pit ich dich.*
*15, 3 *Nw pit ich dich.*
24, 1 *wes pit ich dich.*
*5, 2 *ich pitt dich fraw.*
*8, 4 *ich pitt dich, du allerliebste fraw mein.*
38, 3 *ich pitt*
M. v. S. 18, 27 *Nu pit ich dich;* 41, 5 *ich pitt dein güet;* 44, 104 *do mit ich pitt.*
*8, 5 *hallt dich jn hut.*
*27, 2 *hallt dich jn hut.*
17, 5 *hallt mich in steter hut.*
28, 2 *on alles geverd.*
29, 3 *on alles geverd.*
*11, 5 *das ich so selden pin pey dir*
des pin ich seer überladen.
*13, 3 *wann ich dich meid so hertiglich.*
*36, 1 *durch meyden hertiglich*
und ich pin überladen.
38, 1 *unmut hat mich beladen.*
*8, 2 *sy liebt mir ye lenger ye mere.*
26, 4 *frewet mich ye lenger ye mere.*
19, 3 *ye lenger ye mere.*
22, 1 *freuntlich genayget frwe und spat.*
23, 2 *Rain schon geschickt frwe und spat.*
*3, 1 *laſſz mich dir wehagen.*
16, 2 *die mir thut wol wehagen.*
6, 2 *der summer kumpt wuniglichen.*
16, 5 *der meye... kompt uns gewaltigleichen mit mancher wunnetracht.*
7, 5 *des klaffers pösen list.*
17, 1 *der klaffer neyde dar zu ir arger list.*
21, 8 *davon mein lieb ergrunet.*

30, 4 *des grunt stet in dem herczen mein.*
44 *die mit mir grunt in freuden.*

Es wurde oben darauf hingewiesen, daß 14 Lieder des L. L. Scheidelieder sind und durch die Gefühle der Hoffnung, der Sehnsucht und des Schmerzes getragen werden. Dieser Charakter prägt sich bei 10 Liedern schon im Eingang aus, bei zwei weiteren im Anfang der zweiten Strophe. Auch diese Liedanfänge sind für die Beurteilung des inneren Zusammenhangs des L. L. von Bedeutung. Sechs von diesen Liedern beginnen schablonenhaft mit *Mein herz.* Diese Einförmigkeit erklärt sich daraus, daß der Dichter in diesen Liedern vom Meiden und Leiden seines Herzens spricht. Die Freude in No. 4 und 37 ist nur hypothetisch. Drei Lieder weisen in den ersten Worten auf das *Meiden* hin. So geordnet sind die Liedanfänge folgende.

4 *Mein herz in hohen frewden ist.*
12 *Mein hercz das ist bekümmert sere.*
25 *Mein hercz hat lange zeyt gewellt.*
*36 *Mein hercz das ist verwundet.*
37 *Mein hercz in frewden erquicket.*
*5, 2 *Meinem herczen ist we.*
14, 2 *Mein hercz dir nit vil gutes gan.*
*1 *Mein mut ist mir wetrübet gar.*
7 *Mein freud möcht sich wol meren.*
*11 *Ach meyden, dw vil sene (de) pein.*
*13 *Von meyden pin ich dick weraubt.*
*26 *Ach gott was meyden tut.*

Folgende metrische Eigentümlichkeiten lassen in den Gedichten des L. L. gewisse künstlerische Nebenabsichten erkennen: In den Liedern 19, 27, 33, 25, 37, 9, 15, 38, 39, 21, 32, 8 ist der Strophenausklang durch Reim gebunden: No. 19 *vil* — *czil* — *frewdenspil* — *wil.* No. 33 *nit* — *schied* — *wegir.* No. 27 *kere* — *lere* — *ere* — *mer.* No. 37 *stunden* — *hulden* — *dulden.* No. 25 *abelon* — *undertan* — *han.* No. 9 sind nur Str. 3 u. 4 in dieser Weise gebunden: *gar* — *czwar.* Durch diesen äußeren Effekt soll der innere Gegensatz der Gedanken scharf hervorgehoben werden. Str. 3 *unkrawt hat mirs wetrogen*

es hat verwachsen gar. — Str. 4 *unkrawt hat mirs betrogen es wird gerochen czwar.* Ähnlich No. 15 Str. 2 u. 3 *so stet mein hercz in plüet — an dir fraw durch dein güte.*

Künstliche Responsionen am Anfang der Strophen haben wir No. 32, 1 und 2. Beide Strophen beginnen mit *laß, fraw.* No. 29, 2 und 3 *solt ich dir wünschen.* Am Schluß der Strophen No. 38, 1 und 2 *das soltu, fraw* (zugleich Strophenreim in 1, 2, 3.) Kehrreime No. 32, 1 und 2 *Mein hercz ist gancz zu dir geton on alles abelon* und No. 8, 1—5 *Ich far dohin.* Diese Worte beginnen und schließen dieses Gedicht, in Str. 5 kommt der Kehrreim noch dazu. Trotz der kunstvollen Form — auf den Binnenreim *meyden — leiden* Str. 2 wurde oben schon hingewiesen — ist es im sprachlichen Ausdruck wohl das volkstümlichste des ganzen Liederbuches. — In No. 39 ist der Hauptgedanke wie in einem Stichvers in der 4. Zeile zweier aufeinander folgenden Strophen (2 und 3) ausgesprochen: *du geist mir frewd und hohen mut.* Außerdem ist neben der Anaphora in sämtlichen fünf Strophen Epizeuxis angewandt.

Als ein besonderes Kunststück, das an die Schulsinger erinnert, stellt sich No. 21 dar. Alle acht Strophen beginnen mit Wörtern, die mit *K* anlauten, Strophe 3 und 6 mit *K* als dem Anfangsbuchstaben des Namens der Dame.

Hieraus ergibt sich, daß die Lieder des Locheimer Liederbuches einen einheitlichen Stilcharakter haben, der sie von den Volksliedern der übrigen Sammlungen wesentlich unterscheidet. Wenn man auch der Tatsache, daß im Volksliede nicht bloß Motive und Melodien wandern, sondern auch der sprachliche Ausdruck wie kurante Münze von Hand zu Hand geht, in weitgehendem Maße Rechnung trägt, so zeigt doch die Fülle der sachlichen und sprachlichen Übereinstimmungen und Anklänge, sowie der metrischen Besonderheiten, daß wir es im Locheimer Liederbuch nicht mit einer vom Zufall beherrschten Sammlung zerstreuter Volkslieder zu tun haben, sondern mit Erzeugnissen einer im ganzen einheitlichen Anschauung und Stimmung. Wir

dürfen sogar ohne Bedenken annehmen, daß die besprochenen Lieder Erzeugnisse eines und desselben Dichters sind, zumal wenn wir dabei noch den besonderen Charakter des Liederbuches berücksichtigen, wie er uns in den einzelnen Kapiteln dieser Untersuchung sich gezeigt hat (S. 6. 8. 11. 14. 26. 41. 46f. 53. 60. 70. 72ff. 76. 78. 97). Die zahlreichen Berührungspunkte, welche diese Dichtungen ferner mit den Liedern des Mönchs von Salzburg haben, führen zu der sicheren Annahme, daß zwischen beiden auch innere Beziehungen bestehen. Dieselben absolut festzustellen, ist bei den sehr geringen Notizen, die wir über die Persönlichkeit des Mönchs Hermann von Salzburg haben, nicht möglich. Nur so viel läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß eine gewisse Abhängigkeit des Locheimer Liederbuchs von dem Mönch von Salzburg besteht, nicht aber umgekehrt. Letzterer hat einen viel weiteren Gesichtskreis, eine derbere Anschauung, eine größere formelle Gewandtheit und einen reicheren Wortschatz, als wir dies im Locheimer Liederbuch beobachten können. Da nun der nähere Zusammenhang zwischen den Dichtungen des Mönchs von Salzburg und denen Oswalds von Wolkenstein unzweifelhaft feststeht[1]), so erklären sich auf diesem Wege auch die nicht geringen Anklänge des Locheimer Liederbuches an Dichtungen Wolkensteins, auf die im Laufe dieser Untersuchung hingewiesen worden ist.

[1]) Mayer, Act. Germ. III, 146ff.



ACTA GERMANICA.

ORGAN FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

RUDOLF HENNING.

Band VII, Heft 2.

Gottfried Keller als lyrischer Dichter.

Von

Gustav Müller-Gschwend.

Berlin.

Mayer & Müller.

1910.

Gottfried Keller

als

lyrischer Dichter

Von

Gustav Müller-Gschwend.

Berlin.
Mayer & Müller.
1910.

Druck von A. Hopfer, Burg b. M.

Inhaltsübersicht.

Vorwort.

Vorliegende Arbeit will die Eigenart von Gottfried Kellers Lyrik untersuchen, in erster Linie die Sphäre ihrer Stoffe, den Aufbau der Gedichte und die Art ihrer Darbietung, schließlich auch ihr Ethos. Dagegen bleiben Wortschatz und Einzelausdruck, sowie Metrik und Strophik im allgemeinen außerhalb der Betrachtung. Zur Grundlegung war eine historische Darstellung von Kellers lyrischem Entwicklungsgang unerläßlich, die als erster Teil vorangestellt ist. Der zweite, systematische Teil besteht aus einer Reihe selbständiger Einzelabschnitte, die sich untereinander ergänzen. Verweise und Belegstellen sind in einen Anhang verwiesen, wo sich auch eine Chronologie der Gedichte findet.

Eine unentbehrliche Quelle für alle Studien über Keller bleibt: Jakob Baechtold, Gottfried Kellers Leben. 3 Bände, Berlin 1894 (von mir B zitiert). Die Varianten der Gedichte, einen Abdruck der aus Kellers letzter Sammlung ausgeschlossenen früher gedruckten Gedichte, sowie eine Bibliographie seiner Lyrik bietet Paul Brunner, Studien und Beiträge zu Gottfried Kellers Lyrik, Zürich 1906 (ich zitiere danach z. B. das zweite Gedicht auf Seite 406: Br. 406²). Vorliegende Arbeit war bereits vollendet vor dem Erscheinen von Adolf Frey, Gottfried Kellers Frühlyrik, Leipzig 1909 (60 faksimilierte Gedichte mit 54 Seiten Einleitung). Manches, was durch Frey vorweggenommen war, mit dem meine Untersuchungen im wesentlichen übereinstimmen, strich ich nachträglich in meiner Arbeit, bzw. zitiere es nach Frey. Sonst findet sich eine eingehendere Besprechung von Kellers Lyrik nur bei Albert Köster, Gottfried Keller, Sieben Vorlesungen (1907²). Derselbe hat auch den Briefwechsel zwischen Th. Storm und

G. Keller herausgegeben (Berlin 1904, zitiert K.). Die übrige Keller-Literatur ist für die Gedichte im wesentlichen belanglos. Gottfried Kellers Gesammelte Gedichte (9. u. 10. Bd. der Ges. Werke) zitiere ich mit Band, Seitenzahl und Ordnungszahl des auf der betreffenden Seite befindlichen Gedichts, z. B. II 12 [3] oder G. G. I. 57 [1].

Die Anregung zu diesen Studien gab mir Herr Professor Rich. M. Meyer-Berlin, die Ausführung vollendete ich unter der Leitung von Herrn Professor Rud. Henning-Straßburg. Beide mögen mir erlauben, ihnen hier meinen Dank abzustatten. Vielfach ging ich auf die lyrischen Manuskripte Kellers in der Zürcher Stadtbibliothek zurück; für manche Erleichterung beim dortigen Studium habe ich Herrn Oberbibliothekar Dr. Herm. Escher und Herrn Bibliothekar Escher zu danken.

Die Perioden von G. Kellers Lyrik.

Zur zeitlichen Einteilung von Kellers lyrischem Schaffen unterscheide ich mit Frey, S. 39, drei Perioden, im Anschluß an die wichtigsten Ausgaben seiner Gedichte, die sich nahezu decken mit tiefgreifenden Veränderungen im äußeren und inneren Leben des Dichters.

I. Periode bis zur Ausgabe der „Gedichte von G. Keller“ 1846, der ersten umfassenden Sammlung. Letztere enthält lauter Gedichte, die nach der Rückkehr von München in der Heimat, in Zürich und Glattfelden, rasch nacheinander entstanden sind.

II. Periode: Die Zeit der Neueren Gedichte, von denen 1851 die erste, 1854 eine scheinbare Neuauflage, in Wirklichkeit die alte Ausgabe mit eingeschobenen Kartons, erschien. Oktober 1848 bis April 1850 war Keller in Heidelberg, dann bis Dezember 1855 in Berlin. Die zweite Periode 1847—54 umfaßt also die Lyrik der Fremde, doch sind wohl viele der Neueren Gedichte schon vor der Abreise nach Heidelberg entstanden.

III. Periode: Alles Spätere, d. h. die Gelegenheitsdichtung der lyrisch mageren Zeit 1856—76 und die lyrische Nachblüte der letzten siebziger und ersten achtziger Jahre. Keller brachte diese Jahrzehnte wieder in der Heimat zu, 1861—76 als Staatsschreiber, dann als freier Dichter in Zürich.

Die Grenze der ersten und zweiten Periode ist fließend, da eine gleichmäßige Entwicklung von der einen zur andern führt. Die dritte Periode steht für sich.

I. Periode bis 1846.

Ein künstlerisches Erbteil scheint Gottfried Keller von seinem Vater empfangen zu haben, dem strebsamen und bildungseifrigen Drechslermeister Rudolf Keller, der neben seinem Interesse für die vaterländischen Kulturaufgaben auch einige Fertigkeiten im Zeichnen und Tuschen und selbst im Versemachen besaß, B I 3. Seine Persönlichkeit freilich konnte auf den Sohn nur durch Überlieferung wirken, da er schon 1824 starb, als dieser erst fünfjährig war. Die Mutter, Elisabeth geb. Scheuchzer, hatte in ihrem rührend treuen, schlicht rechtlichen Sinn wenigstens auf den moralischen Charakter des Sohnes Einfluß und freilich insofern auch auf den poetischen, als ihr sanftes Regiment ihn sehr ungebunden aufwachsen ließ und ihre Unberatenheit ihn nicht auf die Bahn eines geregelten Berufs zu leiten wußte. So kam eine romantische Planlosigkeit in sein Jugendleben und ließ seinen Geist sich in müßiger Willkür entwickeln.

Die sehr einfachen, fast kümmerlichen Verhältnisse begründeten früh Kellers Zuneigung zu den unteren Schichten des Volkes. Die Phantasie des Knaben fand üppige Nahrung in den abendlichen Zusammenkünften bei der Trödlerin Frau Hotz, die 1828—40 in seinem mütterlichen Hause zur Miete wohnte. Dort hörte er geheimnisvolle Träume, Geister- und Schauergeschichten und las entsprechende volkstümliche Bücher. Bald zeigte sich die Überentwicklung der Phantasie in dem Hang, Lügengeschichten zu erfinden, B I 21, der Trieb zur Einsamkeit und zum trübseligen Grillenfang. Die Phantastik des Knaben tat sich an Kleckséreien und barocken Verschen gütlich, B I 26, vor allem aber an Puppenspielen mit Nachbarskindern, für die er in seinem dreizehnten Jahr einige possenhaft aufgeputzte Stücke verfaßte und inszenierte, B I 28.

Die Ausweisung des Fünfzehnjährigen aus der Schule, eines Jungenstreichs wegen, leitete den Zickzacklauf seines Bildungs- und Berufsganges ein. Er hat sich später gern als Autodidakten bezeichnet. Die nächste Folge war seine Auswanderung von Zürich in das elterliche Heimatdorf Glattfelden und der Beginn

der Malerei. Der innige Umgang mit der Natur und die Gewöhnung an malerisches Sehen, der Einfluß der Landschaft am Oberrhein beginnt.

Vom Sommer 1836 stammen die ersten Versuche Kellers, kleine groteskromantische Erzählungen, B I 71. 1837 schreibt er sich Romanzen und Balladen von Heine, Wilh. Müller, Kahlert, Besselt, Krug von Nidda ab, B I 72. Er entwirft üppige Naturschilderungen mit religiösem Einschlag oder auch mit ironischer Pointe nach Heines Muster. Er klügelt poetische Bilder aus, wie: „Dichtung über den Zeitstrom, verglichen mit einem Wasserfall, dessen einzelne Tropfen als Stunden, nachdem sie um die ganze Erde zirkuliert sind, nach Jahrhunderten am nämlichen Felsen einst wieder herabfließen, B I 73." Ich gebe eine Probe seiner enthusiastischen Naturschilderung wieder, aus: Eine Nacht auf dem Uto. 1837, B I 419: „Durch dornichtes Gesträuch und über steiles Gestein wand ich mich an der schwarzen Felswand den krummen Pfad hinauf, den Gipfel des alten finstern Berges erstrebend. Furchtsam in meiner menschlichen Kleinheit blickte ich an wilden himmelstürmenden Felsen umher und suchte ihr weltaltes, einsam in die Lüfte ragendes Haupt; aber mein Blick ward irre ob der Größe, ob der düsteren Majestät. — — — Es war Mitternacht geworden: der Mond stand mitten am Himmel und goß sein mildes Licht auf des Berges Scheitel, auf dem ich lag. Ringsherum verbreitete sich die Herrlichkeit des ganzen Firmamentes. Tausend und tausend Sternbilder strahlten in ewiger Harmonie von ihrer Bahn; hoch über mir zog die Milchstraße über den unermeßlichen Plan. Ich sprang auf und wandelte wonnetrunken zwischen den versilberten Fichtenstämmen umher, welche auf den hellen Rasen kräftige Schatten werfend, wie Tempelsäulen zum flimmernden Gewölbe emporstrebten. — — Unverwandt starrte ich empor, entsetzt über diese Unendlichkeit, über diese Größe und diese ewige Harmonie der Systeme. — — Unheimliches, zitterndes, staunendes Entzücken ergriff mich, heißer Stolz flammt in mir auf und schmolz in demselben Augenblick in Demut und Anbetung vor dem, der dieses alles geschaffen hatte, der mir diese Nacht schenkte. —" Ist dies nicht ein Vorklang

der mannigfachen Nachtlieder Kellers? Nur ist der Einfluß von Jean Pauls Naturbegeisterung viel deutlicher. Die Naturbeschreibung wird noch sehr im Rohstoff gegeben, malerisch angeschaut, von den Einzeleindrücken bestimmt und diese aufzählend. Unvermittelt ist zwischen die Naturschilderung ein Traum eingeschaltet, eine Vision von der Einheit aller Religionen in der Gottesanbetung, ganz vom Gedankengehalt beherrscht; Keller versucht also Reflexion und Naturstimmung zu verbinden, aber beide Elemente durchdringen sich noch nicht.

Daneben stehen dramatische Pläne. In den Skizzenbüchern von 1837—38 nimmt geschriebener Text überhand, malerische Motive werden erst kurz notiert, allmählich breit beschrieben, immer mehr in malende Dichtung übergehend, B I 76—80. Diese Prosaskizzen zeigen einen eigentümlichen Widerstreit von hochtrabendem Pathos und still behaglichem Wohlgefallen an heimeliger Kleinmalerei, wie sich das bei Jean Paul ähnlich findet. In persönlichen Stimmungsergüssen mischt sich stolzes Selbstbewußtsein mit Anwandlungen von Zerrissenheitsgefühl.

Im Mai 1838 starb seine Jugendgeliebte Henriette Keller. Nur drei seiner Gedichte auf sie sind aus jener Zeit überliefert, B I 424, 81; ich bezweifle, ob er damals viel mehr gedichtet hat. Es sind verfrühte Erstlinge seiner Lyrik, teils schäferlich sinnig, teils phrasenhaft pathetisch. Leicht sind die Vorbilder zu erkennen: der hohe Stil der Klassiker in gewählten Beiworten und wogenden Rhythmen, Jean Pauls Schwärmerei, Heines effektvolle Schlichtheit in der Aneinanderreihung der Einzelzüge und der Dämpfung der Stimmung bis zum Schluß, sowie seine Technik der Kontraste und der Blumensymbole. Zu voller poetischer Entfaltung kamen jene Liebeserlebnisse erst in der reichen Lyrik von 1844—45, ebenso wie seine Natureindrücke und seine starken gedanklichen und besonders politischen Interessen. Erst die Münchener Zeit reifte ihn zum Dichter, hat er doch die Eindrücke der Münchener Reise selbst erst nachträglich versifiziert, B I 90. Wie es in jener letzten heimatlichen Jugendzeit in ihm gärte, wie schwärmende Träumerei und Sehnsucht nach reichem Erleben mit derbem Realismus in ihm rang, zeigt eins der wenigen

ungedruckten Gedichte von 1837, mit heinesierender Pointe: die Phantasie reist nach Grönland und an den Libanon, da — ruft die Mutter zur Suppe.

Mai 1840 bis November 1842 weilte der angehende Maler in München. Für seinen künftigen Dichterberuf war es bedeutsam, daß er nun eine deutsche Residenz kennen lernte und sich ein erstes auf Anschauung begründetes Urteil über die monarchischen Nachbarstaaten zu bilden vermochte, nachdem er bisher sein politisches Interesse in der heimatlichen Republik durch Teilnahme am Straußputsch auf radikaler Seite betätigt hatte. Auf Münchener politische Eindrücke geht der Inhalt von „der Kürassier“ II 48 zurück, B I 108. Seine Menschenkenntnis bereicherte sich im bunten Künstlerleben. Zu seiner inneren Ausreifung aber trug gewiß nichts so viel bei als sein berufliches Unglück, seine Unfähigkeit, die malerischen Studien systematisch zu betreiben, die Einsicht, er tauge im Grunde doch nicht zum Maler, und das Ringen seiner jugendlichen Sorglosigkeit mit der hereinbrechenden Not. Von literarischen Erzeugnissen sind Beiträge zum „Wochenblatt der Schweizergesellschaft“ erhalten, meist niedere derbe Komik, besonders über das Thema der Geldnot, langatmige politische Betrachtungen, aber auch zwei sinnige Fabeln, B I 110, 427. Selten entstand ein Gedicht. Im Nachlaß findet sich etwas Kneipzeitungslyrik, eine Parodie von Hektors Abschied, ein Trinklied auf die Wahrheit, mehrfach das Thema vom armen Burschen in balladenhafter Manier: die Harfnerin und der arme Kerl, der ihr nichts zu schenken hat, der übermütige Gesell, der in die Fremde fliehen muß und, von allen vergessen, schließlich verkommt (in den Choral einklingend: Hin geht die Zeit, her kommt der Tod).

Nach der Heimkehr im November 1842 siegte der hervorbrechende poetische Drang über die Malerei. „Der Sommer 1843 ist das Geburtsjahr der Lyrik Gottfried Kellers.“ Sein Tagebuch aus jener Zeit zeugt von seinem Drang zum Dichten. In ziellos müßigem Dasein liest und schreibt er viel. Von seiner Lektüre erwähnt er besonders E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Börne, A. Grün, Herwegh, Chamisso. Er merkt sich Motive zu Gedichten vor,

deren Ausführung er sich noch aufspart. Anfangs finden sich unter diesen „Ideen“ im Tagebuch verschiedene Balladenmotive (Trennung und Versöhnung zweier Freunde, unglückliche Ehe und Ende zweier in zweiter Ehe Verheirateten, B I 204). Auch in den Handschriften finden sich einzelne Romanzen: von der protestantischen Königin und ihrem katholischen Gemahl, abermals das Thema vom verkommenen Burschen, mehrere Versionen einer Spielmannsromanze. Er schreibt über Balladendichtung: „. . . obgleich das Balladendichten in strenger Form aus der Mode gekommen zu sein scheint, so möchte es schwerer sein, eine Ballade, wie Schiller und Goethe sie gemacht haben, hervorzubringen, als das schönste Gedicht, wo der Dichter nur innere Zustände und Gefühle ausspricht. Denn hier braucht er nicht aus sich herauszugehen und darf nur den Schnabel auftun, um die Melodien herausströmen und überschwellen zu lassen, wie sie wollen; während er dort sich mit dem Stoff, Kostüm und Sitten abarbeiten muß. Eine Hauptursache aber ist der alte Zwang Neues zu leisten; und in Balladen ist es bekanntlich schwer, noch etwas Neues zu bringen, B I 203.“ Natürlicher als die epische ist ihm also die lyrische Poesie. Den Stoff für diese gab ihm die Zeit: „Die Zeit ergreift mich mit eisernen Armen. Es tobt und gärt in mir wie in einem Vulkane. Ich werfe mich dem Kampfe für völlige Unabhängigkeit und Freiheit des Geistes und der religiösen Ansichten in die Arme; aber die Vergangenheit reißt sich nur blutend von mir los, B I 203.“ Diese Gedichtentwürfe zeigen ein starkes Übergewicht abstrakter Polemik über das poetische Empfinden. „Der Philosoph mag seine Wissenschaft zum Gotte machen, der Dichter aber muß ein positives Element, eine Religion haben. Gerade aber, weil er Dichter ist, so sollen seine religiösen Bedürfnisse frei von aller Form und allem Zwang sein, und er muß für diese Freiheit kämpfen, B I 210.“ Das ist ein Gedanke, kein Gedicht, solche Motive mußten erst aus der Prosa der Konzeption in Verse übersetzt werden. Was mußte alles mit diesem Entwurfe vorgehen, bis das Gedicht „Denker und Dichter“ sieben Monate später daraus entstand! Kellers Empfinden galt vorläufig ganz

der Sache, und die Kraft, womit er sich dieser hingab, hielt er für poetisch. Die Tiefe seiner Bewegung zeigt eine Bemerkung bei der Abfassung eines kirchenfeindlichen Gedichts: „Das Herz klopfte mir hörbar während des Schreibens, es wurde mir eng und schwer. Es wurde mir klar, was es heißt, gegen zweitausendjährigen positiven Glauben zu kämpfen, B I 217.“ Später, 1876, erzählte Keller über diesen Anfang seiner Lyrik: „Wie früher die Erzeugnisse der letztvergangenen Literatur, las ich jetzt diejenigen der zeitgenössischen. Eines Morgens, da ich im Bette lag, schlug ich den ersten Band der Gedichte Herweghs auf und las. Der neue Klang ergriff mich wie ein Trompetenstoß, der plötzlich ein weites Lager von Heervölkern aufweckt. Den gleichen Tag fiel mir das Buch „Schutt“ von Anastasius Grün in die Hände, und nun begann es in allen Fibern rhythmisch zu leben, so daß ich genug zu tun hatte, die Masse ungebildeter Verse, welche ich täglich und stündlich hervorwälzte, mit rascher Aneignung einiger Poetik zu bewältigen und in Ordnung zu bringen. Es war gerade die Zeit der ersten Sonderbundskämpfe in der Schweiz; das Pathos der Parteileidenschaft war eine Hauptader meiner Dichterei, und das Herz klopfte mir wirklich, wenn ich die zornigen Verse skandierte. Das erste Produkt, welches in einer Zeitung gedruckt wurde, war ein Jesuitenlied... Andere Dinge dieser Art folgten, Siegesgesänge über gewonnene Wahlschlachten, Klagen über ungünstige Ereignisse, Aufrufe zu Volksversammlungen, Invektiven wider gegnerische Parteiführer usw., und es kann leider nicht geleugnet werden, daß lediglich diese grobe Seite meiner Produktionen mir schnell Freunde, Gönner und ein gewisses kleines Ansehen erwarb. Dennoch beklage ich heute noch nicht, daß der Ruf der lebendigen Zeit es war, der mich weckte und meine Lebensrichtung entschied.“ B I 220f.

Der ungestüme lyrische Trieb förderte eine Unmasse von Gedichten zutage, die in einem Bande aufgestapelt und deren Daten zuweilen überdies noch im Tagebuch verzeichnet wurden. Zur Veröffentlichung kam später nur ein geringer Teil. Im literarischen Nachlaß auf der Zürcher Stadtbibliothek finden sich diese Gedichte in drei Bänden von Juli 1843 bis Januar 1846.

Ungedruckt sind etwa 30 bis 40 Gedichte von 1843, 70 bis 80 von 1844, gegen 20 von 1845. Sie entsprechen durchaus der vom Dichter selbst gegebenen Charakteristik. Es ist fast lauter Freiheitslyrik, teils allgemein panegyrisch oder reflektierend, teils auf Einzelereignisse, vielfach sehr lang ausgesponnen und in ungemein leidenschaftlichem Ton. Die polemische Spitze richtet sich gegen die „Tirannen", gegen die Kirche, besonders oft gegen die Jesuiten, aber auch gegen die „protestantischen Theologen", gegen die Demagogenspürer, gegen die Gelehrten, aber auch gegen die Gottesleugner. Er singt Freischarenlieder, Reiterlieder, das Heimwehlied eines Kosaken, „nachträgliche Polenlieder." Er verherrlicht oder kritisiert, besonders in Sonetten, Dichter und Künstler (Cornelius, Overbeck, H. Vernet, P. de la Roche, Herwegh, Hoffmann von Fallersleben, Schiller, Jean Paul, Herder, Börne, Heine, Laube, Geibel, Körner, Sallet, Chamisso, Freiligrath, Follen). Er bespricht Anlässe, wie: „die Feier der Unabhängigkeit 14. August 1843, „auf die Gräber der gefallenen Jungschweizer" 15. Juni 1844, „als auf Herwegh gefahndet wurde" 19. Februar 1844, „die Jesuiten in Luzern eingezogen" usw. Daneben finden sich wenige ungedruckte Naturgedichte, besonders Nachtlieder, meist mit stark symbolischem Gehalt, und ganz wenig Erotik und sonst persönliche Lyrik.

Teilt man die gedruckten Gedichte der ersten Periode ganz äußerlich in die vom Dichter bezeichneten Gattungen (s. u.), so findet man zwischen 30 und 40 Liebeslieder (davon die kleinere Hälfte in den Gesammelten Gedichten), ebensoviele Naturstimmungen (fast alle in den Ges. Ged.), etwa ein halbes Hundert politische Gedichte (ein Viertel später ausgeschieden), und etwa ebensoviel sonstige Gedichte, vorwiegend Charakterbilder, einige Polemik und wenig persönliche Stimmungslyrik. Man sieht, wie vor des Dichters Selbstkritik die Naturlyrik von Anfang bis zu Ende bestehen konnte, die Liebeslyrik wohl in der ersten Periode, während sie sich nachher starke Abstriche gefallen lassen mußte. Die verhältnismäßig beschränkte erste Auswahl aus den vielen politischen Gedichten wurde in die letzte Sammlung hinübergerettet, soweit es die veränderte Zeit (1846 bis 1883) irgend erlaubte.

Julius Fröbel und A. L. Follen, mit dem ersterer die Bekanntschaft vermittelt hatte und der die Gedichte gesichtet hatte, verlegten zuerst eine größere Zahl von Kellers Gedichten in den beiden Jahrgängen 1845 und 1846 des Deutschen Taschenbuchs (Zürich und Winterthur), B I 238. Keller zeigt sich da in einer Linie mit politischen (und literarischen) Tendenzgedichten von Hoffmann von Fallersleben und R. E. Prutz, zeitgemäßen Abhandlungen wie von Fröbel über Politik und soziales Leben oder über das Itzsteinfest zu Mannheim u. dgl. Über die Sphären der andern hinaus gehen eigentlich nur seine Naturgedichte. Keller war damit in den Kreis der Zürcher deutschen Kolonie getreten, jener Gelehrten, Schriftsteller, Dichter, Künstler, die teils an die junge Hochschule berufen waren, teils vor der Reaktion in die Schweiz geflüchtet waren, jener „Männer, welche in vorderster Reihe an der großen geistigen Umwälzung der vierziger Jahre im Sinne der Freiheit arbeiteten", wie Follen, Herwergh, Wilh. Schulz, Ferd. Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben u. a., B I 229. Die Woge der zeitgenössischen Poesie erfaßte ihn und hob ihn empor.

Dank Follens Vermittlung übernahm Winter in Heidelberg 1846 den Verlag der „Gedichte von Gottfried Keller". Der Dichter selbst schreibt von diesem „zu früh gesammelten Bande" 1876: „er enthielt nichts als etwas Naturstimmung, etwas Freiheits- und etwas Liebeslyrik, entsprechend dem beschränkten Bildungsfelde, auf dem er gewachsen." Es waren gegen 150 Gedichte, von denen schließlich 27 vom Sammelband 1883 ausgeschlossen wurden.

Eh ich diese Gedichte näher charakterisiere, gebe ich einen Überblick über ihre Beziehungen zur früheren und gleichzeitigen Lyrik. Keller hat viel und zuweilen mit Begeisterung Gedichte gelesen; eine Beeinflussung seines eigenen lyrischen Schaffens ist daher natürlich. Aber bald machte sich seine eigene Art geltend, zu spröde, fremde Vorbilder mit Glück nachzuahmen, und stark genug, selbständigen Ausdruck zu finden. So läßt sich nur in der ersten Zeit der bestimmte Einfluß einzelner Meister als nachgeahmter Vorbilder klar aufzeigen, während bald nur noch das allgemeine lyrische Zeitkolorit durchscheint. Die sprechendsten Belege für fremde Einflüsse geben natürlich weniger

die gesammelten Gedichte als die ausgeschiedenen Stücke und am meisten das ungedruckte Material.

Sehr gering ist der Einfluß der Klassiker. Schiller war der Lieblingsschriftsteller von Kellers Vater, aber der Sohn gehört einer neuen Generation an. Wohl nennt er Schillers Lebensgang vorbildlich, zur Bewunderung und Nachahmung reizend, aber seine Dichtung empfindet er als einer vergangenen Zeit angehörig, B I 195. Was er am 4. März 1851 an Hettner im Zusammenhang dramaturgischer Bestrebungen schreibt, gilt gewiß für sein damaliges Empfinden von der klassischen Poesie überhaupt: „Bei aller inneren Wahrheit reichen für unser jetziges Bedürfnis, für den heutigen Gesichtskreis die alten klassischen Dokumente nicht mehr aus. Es ist der wunderliche Fall eingetreten, wo wir jene klassischen Muster auch nicht annähernd erreicht oder glücklich nachgeahmt haben und doch nicht mehr nach ihnen zurück, sondern nach dem unbekannten Neuen streben müssen, das uns so viele Geburtsschmerzen macht, B I 161.“ So klar wurde Kellers Urteil erst in den Heidelberger und Berliner Studienjahren, aber sein Empfinden dürfte schon beim Beginn seiner lyrischen Produktion derart gewesen sein. Jedenfalls zeigen die Verse, die er im Apotheker von Chamounix, II 203, Br. 282, Schiller in den Mund legt, kein tieferes Erfassen von Schillers Wesen und Leben — zugleich in ironischem Kontrast zu Kellers eigenem ziellosen Leben —:

„Allzugut ist gar nicht gut,
Golden ist die Mittelstraße...
Feurig wußt' ich auch zu singen,
Aber ohne mich zu brennen;...
Also baut' ich mir den Herd,
Saß daran und schürt' und schaffte,
Und zunächst am hellen Feuer
Saß mir gar ein holdes Weib
So verlor ich keine Zeit,
Und das Herz ward mir beruhigt;
Nötig war mir diese Weise,
Denn mein Leben war zu kurz...“

Kellers Gedichte sind denen Schillers innerlich fremd. Sein ganzes Wesen ist unantik — das Wort im Sinn der Klassiker

genommen —, er ist nicht betrachtender Ästhet, sondern Kämpfer, sein Ideal ist nicht Schönheit, sondern hinreißende Wirkung, statt erhabener Einfalt und stiller Größe zeigt er sprudelnde Lebhaftigkeit in wirrem Drang. Vor allem sind ihm die antiken Formen fremd. Nicht einmal in den Epigrammen verwendet er das Distichon, das nur in der Spätzeit einmal vorkommt; und wie arm in der Idee, unbeholfen in der begrifflichen Ausdrucksweise stehen seine Epigramme neben denen Schillers! Dennoch läßt sich dessen Einfluß — im äußerlichsten Sinne — nicht ganz abweisen. Die ängstlich regelmäßigen Epitheta in B I 424 Abendsegen, das pedantisch ausgeführte Bild B I 431 mag er ihm nachgeahmt haben. Frey 39 nennt eine Beziehung zwischen Schillers Teilung der Erde und Kellers Mitgift I 80; die Berührung ist flüchtig, ja beide Gedichte sind charakteristische Gegenbeispiele für die klassische und romantische Ausführung ähnlicher Motive: dort Prägnanz, hier Breite, dort Idee, hier Stimmung, dort der Olymp, hier das Paradies usw. Beiden Dichtern gemein aber ist der Zug zum Moralischen, hierin fand Schiller bei Keller immer bereite Anerkennung.

Von Goethe lassen sich kaum unmittelbare Einwirkungen feststellen. Vor allem ist ihm Goethes tiefste lyrische Anlage fremd, nicht nur der ganze freie lyrische Stimmungszug, sondern auch jene Verschmelzung von Gegenständlichkeit und symbolischem Gehalt, zu deren Verbindung Goethe nur des Gefühls, kaum des Gedankens bedarf, während bei Keller beides auseinanderfällt: die Anschaulichkeit hat Selbstwert für ihn, wo ihr aber tieferer symbolischer Gehalt verliehen wird, geschieht es durch grübelnde Reflexion. Keller achtet Goethe hoch. Seine Werke allein von allen Dichtern begleiten ihn nach München, B I 89. Unter dem Eindruck von Börnes Angriffen ärgert er sich über Goethes Persönlichkeit, bewahrt aber die Wertung seiner Werke, B I 217. Nach einem Briefe vom 28. Jan. 1849 ist ihm Goethe der unüberragte dichterische Heros, der freilich in etwas unpersönliche Ferne gerückt erscheint. Im Apotheker von Chamounix, II 201, symbolisiert er ihn durch „eine starke, lieblich heitre Säule Lichtes, die in allen Farben strahlend von tausend

Bildern lebte," die „zwei weitoffne Sonnenaugen" unermüdlich weben; erläßt den „alten, feierlich schönen Mann" sich an Heines Erdgeruch erfreuen: „Froh und lehrreich war die Erde." In dem Sonett „die Goethepedanten" wehrt er sich dagegen, daß man Goethes reine, ewige Schönheit als Norm in einer Zeit der Kämpfe aufstelle, die eigener ästhetischer Gesetze bedürfe. Das Epigramm „ein Goethe-Philister" ging ursprünglich auf Heinzen und Ruge, ohne Beziehung auf Goethe; dieser wurde dann als Typus eingeführt für den vom Philister nur mißzuverstehenden Genius. A. Frey 39 glaubt in der Folge „am Wasser" Nachklänge Goethescher Gnomik zu vernehmen, ebenso erkennt er hinter „ein Tagewerk" die Linien von Goethes „Zueignung". Das Bild von B I 431 könnte etwa durch Goethes „Seefahrt" angeregt sein, der „schöne schlanke Knabe" in „Wetternacht" durch Goethes „Schatzgräber" — wenn man hier überhaupt nach Anklängen suchen will.

Der traditionelle Stil der älteren vorklassischen und vorromantischen Zeit hat bei Keller natürlich auch einzelne Spuren hinterlassen. Dies zeigen die vielen Zusammensetzungen mit Silber [1]), das häufige Spiel mit Blumensymbolen (bes. Rosen und Lilien; Veilchenaugen) [2]) und Sternen [3]), das Thema reich und arm [4]). Die häufigen Todesgedanken, die Kirchhofpoesie [5]) sind zwar bei Keller durch persönliches Erleben nnd Nachdenken mehr als durch literarische Tradition motiviert, knüpfen aber doch an diese an. Die Bukolik, vor allem wohl durch Gessner vermittelt, wirkt in gelegentlicher Nennung von Hirt [6]) und Spinnerin, die Anakreontik in allerlei Liebesgetändel [7]) nach. Auch das gesellige Trinklied II 35 hat guten alten Klang. Zuweilen setzt sich Keller mit dem älteren Stil und Empfinden, besonders der weichen traditionellen Empfindelei bewußt auseinander; so überwindet er in „Grillen" eine Anwandlung preziöser Gefühlsziererei, in „Nachhall" die gemachte Gefühlsduselei, in der er Höltys Geist heraufbeschworen hat. Doch hat Keller die älteren Einflüsse nur zum kleinsten Teil aus erster Hand empfangen; das meiste ältere vermittelte ihm die Romantik, vor allem die Vorliebe für lyrisch-symbolische Stilblüten, wie Blumen, Himmelserscheinungen u. dgl.

Die Romantik hatte der Dichtung jener Zeit das Gepräge gegeben. Sie schuf die Grundzüge der neuen poetischen Sprache, sie bürgerte die romanischen und orientalischen Strophenformen ein, sie wandte das stoffliche Interesse auf das Phantastische, das Vergangene, Mittelalterliche, auf das Niedagewesene, Märchenhafte, das Überraschende, Ungewöhnliche, auf die Schwärmerei für die freie Natur und das Volkstümliche, auf alles starke, ungebundene Erlebnis. Keller wurzelt mit seinen Anfängen tief in der Romantik. Sein Jugendleben hätte kein Romantiker besser erfinden können in seiner planlosen Willkürlichkeit, dem Gemisch von stürmischer Schwärmerei und grüblerischem Müßiggang, in seiner Berufslosigkeit und dem dilettantischen Künstlertum. Er las eifrig die Novellen der Romantiker, vor allem Jean Paul, Tieck, Cl. Brentano, Hoffmann. Seine eigenen Novellen zeigen diesen Einfluß. Aber auch auf seine Gedichte haben die Romantiker stark gewirkt. Die romanischen Formen zwar überkam er wohl erst von der jüngeren romantischen Generation. Tiecks Klangvirtuosität ist ihm so fremd wie dessen vager Symbolismus.

Das Verhältnis zur Koloristik Tiecks und Eichendorffs möge im Anhang ein Exkurs über Kellers Koloristik beleuchten. Wie die Romantiker liebt es Keller, Farben in seinen Gedichten zu nennen, aber in anderer Weise: er ist viel realistischer als sie. Farben finden sich ganz vorwiegend in seinen Naturgedichten, sonst nur vereinzelt; er geht fast immer von klarer Anschauung aus.

Sonst aber ist das Verhältnis zur Romantik näher; gerade in der Jugendperiode bestimmt sie vielfach Kellers Ausdrucksweise, in der Liebeslyrik am stärksten, viel stärker als z. B. in der Naturlyrik, wo der Dichter früher selbständig war. Für die Erotik wurde der Einzelnachweis in den systematischen Teil verwiesen; für die übrigen Gedichte folgt hier ein Überblick. Vor allem unterliegen Ausdruck und Schmuck der Rede, Bilder, Beiwörter und dgl. dem romantischen Einfluß, weniger der Inhalt der Gedichte.

Die romantische Vorliebe für müßiggängerisches Treiben zeigt sich z. B. in der Freude am Wandern[8]), an der Jagd[9]),

am Zechen[10]), an der Musik[11]). Vgl. auch die hohe Wertung des Kindlichen I 40.

Die Liebe zur Natur zeigt manche romantischen Züge. Ihr weiht er das Gedicht I 18. Er spielt gern mit den großen Himmelserscheinungen[12]): Sonne, Mond, Sterne, Lenz, Mai, Morgen- und Abendrot, Sturm, Gewitter, Regenbogen, Tau, oft in charakteristischen Zusammensetzungen[13].)

See und Quelle und dgl. werden öfters im romantisch gehobenen Tone genannt[14]).

Kellers Waldliebe brauche ich kaum zu erwähnen[15]), Blumen und Blüten spielen in der Jugendlyrik eine große Rolle[16]).

Dazu gesellt sich die Freude an den Vögeln[17]).

Wie die Romantiker liebt Keller die Sphäre des Ungewöhnlichen, das nicht dem Alltag, sondern der Poesie angehört, das Altertümliche, Mittelalterliche, darum zuweilen auch Kirchliche, das Märchenhafte[18]).

Manche Wortformen sind volkstümlich oder altertümlich[19]).

Alle diese Worte, Bilder und dgl. sind weniger wegen ihres Anschauungsinhaltes gewählt, als um die Stimmung zu steigern und in ein Traumreich zu versetzen[20]).

Romantische Mischung der Einzeleindrücke zu einem zerfließenden Gefühl der Totalität ist vereinzelt, so wenn in II 66 die Sterne als Symbole von Liedideen eine „singende Schlange" bilden. Häufiger ist der abstrakt schwärmerische Ausdruck wie in I 29: heiliges Antlitz, trautes Wissen, heiliges Weh, reiner Schmerz, auch sich widersprechend: süßes Leid.

Aber bei alledem geht Keller in der Verwischung der sinnlichen Klarheit zugunsten der verschwebenden Stimmung nicht so weit wie die Romantiker, zumal die älteren; er übernimmt deren kunstvollen Ausdruck wie einen poetischen Jargon, dessen Kunstmittel er aufhäuft und durcheinanderwürfelt. Sobald sein eigenes Erleben sich ungekünstelt äußert, wird er breiter und anschaulicher als die Romantiker. Dies zeigt sich vor allem in der Naturlyrik. Wohl findet sich oft genug der romantische Naturenthusiasmus, die Begeisterung für das Pathetische und die Versenkung in das Träumerische der Natur, aber das ist meist

breit und anschaulich konkret ausgeführt[21]). Daneben aber schildert Keller gern die stille, unauffällige Natur, freilich nicht mit der realistischen Exaktheit der Droste, aber doch mit sicherblickender Beobachtung; seine Naturlyrik ist reicher an individuellen Motiven als die romantische, die nur wenige Typen kennt[22]). Hier hat Keller von Anfang an seinen eigenen Ton, wenn er ihn auch erst in der zweiten Periode bewußt gegen den in der ersten noch überwiegenden Einfluß der Romantik abgrenzt.

Köster 25 spricht von einem engen Zusammenhang Kellers mit dem Volkslied und rühmt, wie kunstmäßig er die lockere Form des Schnadahüpfls in den „Alten Weisen" behandelt habe. Ist das richtig? Gewiß hat Keller für diese Weisen vom Volkslied gelernt, aber kein Volkslied ist so raffiniert, so „kunstmäßig". Mindestens ebensoviel hat er dabei von der Art gelernt, wie Goethe und Heine ihre Mädchen- und Frauengestalten charakterisieren. Aufbau und Sprache sind höchst kunstvoll, die Art der Charakteristik so bewußt, daß man die Gedichte eher mit italienischen als mit deutschen Volksliedern vergleichen möchte. Und mit ihrer absichtlichen und nur scheinbaren Schlichtheit stehen die alten Weisen allein. Ein einziges Gedicht „Drei Brüder", B. 430[2], gibt einen deutlichen Anklang ans Wunderhorn, nicht an das echte Volkslied, sondern an das romantisierte. Keller fühlt sich ganz als Kunstdichter, seine poetische Sprache ist nicht schlicht, sondern gehoben.

Ad. Frey 50 stellt Beispiele zusammen, in denen sich auch bei Keller der romantische Kultus der Dichter und Künstler bemerkbar macht (auch die vielen Sonette auf Dichter und Künstler gehören hierher), „aber sein gesunder Sinn bewahrt ihn vor dem Zustutzen und Aufdrapieren der Poeten" wie etwa bei Freiligrath und Platen.

Die romantische Freude am grotesk Phantastischen konnte sich erst in der Novellistik ausleben und machte sich zunächst nur in wenigen Romanzen, Br. 438, 441, und in der Satire Luft.

Bisher war von romantischen Einflüssen im allgemeinen die Rede, nicht von denen einzelner Dichter dieser Richtung.

Solche lassen sich schwer feststellen. Keller spricht nie davon, daß romantische Lyrik Eindruck auf ihn gemacht hätte, sehr im Unterschied von den späteren politischen Dichtern. Eichendorff wird nie, Lenau in Kellers Briefen nur gelegentlich seines Todes (1850) erwähnt.

Mit Eichendorff berührt er sich stofflich ungemein häufig, in der Liebe zur Natur (besonders Nacht, Herbst, Wald, Gewässer), beide haben tiefbewegte Stimmung und versuchen sich in der Gedankenlyrik. Aber sie unterscheiden sich auch tief: Eichendorff empfindet musikalisch, Keller malerisch; so ist der Stil Eichendorffs rhythmischer und voll seelischen Klangs, der Kellers anschaulicher. Die Symbole, die bei Eichendorff ein verschwebendes Gefühl aufsteigen lassen, werden bei Keller konkrete Elemente der Wirklichkeit. Ein ernstlicher Einfluß Eichendorffs auf Keller wird nicht anzunehmen sein.

Lenaus schmerzliche Lieder haben wohl bei der Abtönung des Gefühls in den Klagen um die tote Geliebte mitgeholfen[23]). Doch ist ein bestimmter Einfluß nicht nachzuweisen. Keller kannte und schätzte ihn hoch. Er weihte ihm ein Lied Br. 421[3]; er dankt ihm bewundernd für seine Anregungen in einer Zeit eigener Öde; aber zugleich zeigt das Gedicht, daß Keller sich als Dichter schon fühlte, ehe er Lenau kannte. Eine symbolische Charakteristik Lenaus versucht er in „Tokaier“ Br. 401[4] zu geben. An verwandten Zügen fehlt es beiden nicht. Aber neben seiner größeren Anschaulichkeit trennt Keller von Lenau vor allem die kräftigere Natur: er schüttelt die schmerzliche Sentimentalität nach überwundenem Weh unwillig ab, er läßt sich überhaupt weniger in weicher Gefühlsschwelgerei gehen, Komposition und Stil sind bei ihm härter und spröder. Vgl. Frey 46.

Nur ein romantischer Dichter hat ganz persönlich und stark auf Keller gewirkt: Heine. Schon 1837 schreibt er sich Romanzen von ihm ab und der Apotheker von Chamounix (1852 f.) ist vom Romanzero (1851) veranlaßt und auf ihn gemünzt. Der effektvollen und leicht nachzuahmenden Technik Heines vermochte auch er wie so viele damaligen und neueren Dichter sich nicht zu entziehen. Schon die kurztaktigen vierzeiligen Strophen, wie

sie wohl dem leichten Liederfluß der Romantiker, nicht aber Kellers breit ausladender Art entsprechen, hat er wohl von ihm übernommen. Die freien Rhythmen B I 424[2] werden von Heines Nordsee angeregt sein. Die früher genannten romantischen Stileigentümlichkeiten und Liebhabereien, vor allem das Spiel mit Symbolen wie Rosen, Lilien, Sterne, Silber, Nacht und dgl. werden großenteils durch Heine vermittelt sein. Vor allen aber haben Heines technische Spezialitäten auf ihn gewirkt, seine Sentimentalität wie seine Ironie. Nach seinem Vorbild gebraucht er häufig die scheinbar weittragenden Epitheta, über die man wegliest und die doch durch ihre Selbstverständlichkeit dem Gedicht etwas Überzeugendes, Großes geben[24]). Auch kühne, altertümliche und vulgäre Ausdrücke mögen von Heines Manier veranlaßt sein, die gern mit dergleichen überrascht[25]). Neben dem kokett auffallenden Ausdruck steht der kokett naive, der schlicht hinsagt, was man feierlich erwarten würde[26]). So ist auch der Aufbau der Gedichte oft ein scheinbar lässiges Hinerzählen, kurze Glieder aneinanderfügend, so daß man unvermerkt und unwiderstehlich weitergezogen wird[27]). Dieser künstlichen Schlichtheit verwandt ist die singsangartige Wiederholung von Partikeln u. dgl. in der Weiterführung der Gedichte, wie sie Keller nach Heines Vorbild übt[28]). Das Zurückhalten des starken Gefühls im Aufbau von Gedichten bis zum Schluß, wo es dann um so erschütternder hervorbricht, hat Keller von Heine gelernt[29]). Auch der Kontrast geht teilweise auf sein Vorbild zurück[30]). Seltener sind Heines scharfgespitzte, vor allem die ironischen Pointen[31]). Die Form des Traums und der Vision, die Heine in seiner frühesten Lyrik so sehr liebt, findet sich auch bei Keller mehrfach[32]). Neben diesem allgemeinen Einfluß von Heines Technik ist der einzelner Gedichte minder bedeutsam[33]).

Die ganze Einwirkung Heines auf Kellers so spröde Eigenart ist recht eigentlich dieser zum Trotze geschehen. Denn im Grunde ist Keller durchaus nicht Lyriker in Heines Sinn. Das unmittelbare Aussprechen der Gefühle liegt ihm nicht. Noch weniger die Technik des Effekts; Kellers Gedichte sind auf den Gesamteindruck, nicht auf Pointen gestellt. Sein Ausdruck ist

von Natur nicht schlicht uud knapp wie bei Heine, sondern breit und reich. Kontrast und kühnen Ausdruck lieben beide, aber in verschiedenem Sinn: Heine des überraschenden Gefühlseffekts halber, Keller wegen der Kraft plastischer Anschauung. Heines Ironie widerspricht dem klaren Wesen Kellers, der auch im Humor treuheuzig bleibt. Heines dichterische Virtuosität zwang dem jungen Keller trotzdem viel von seiner Technik auf. Aber Keller schuf daneben von Anfang an eine überwiegende Mehrzahl selbständiger und gerade von Heines Art grundverschiedener Gedichte.

Über Jean Paul schreibt er im Tagebuch B I 209: „Er ist beinahe der größte Dichter, welchen ich kenne, wenn man die Natur mit ihren Wundern und das menschliche Herz als die ersten und größten Stoffe oder Aufgaben der Poesie anerkennt. Nur läßt er seine Helden allzuviel weinen, und seine Tränen- und Blutstürze, sowie die Gestirne und die Sonne sind gar zu oft auf dem Schlachtfeld. Auch unterbricht er sich selbst manchmal in den schönsten Stellen durch einen Witz, welcher, sei er noch so gut und schön, doch manchmal dem Leser ein wenig Ungeduld verursacht." Hier reagiert Kellers Männlichkeit und sein innerer Ernst gegen die romantische Sentimentalität, Phantastik und Ironie, so sehr ihn die romantische Schönheit und Leidenschaft ergreift. Mit Jean Paul ist er übrigens in vieler Beziehung verwandt und ist mannigfach von ihm angeregt worden. Wie dieser liebt er Kleinmalerei, stellt gerne zuständlich dar, hebt das Charakteristische mit scharfem Umriß und mit Vorliebe für das Originelle heraus, vor allem aber sind Sonne und Gestirne bei ihm nicht minder häufig auf dem Plan, und seine Naturschwärmerei ist von keinem anderen Dichter so stark beeinflußt wie von Jean Paul, wenn auch sein Ausdruck diesem gegenüber selbständig ist.

Die Kritik an der Romantik ist noch deutlicher in den Gedichten gegen J. Kerner. Das eine, II 129, weist launig dessen Klage zurück, die industrielle Kultur verdränge die Poesie aus der Welt. Dampfwagen und Luftschiff werden ihm selber zu poetischen Wesen, freilich in romantischem Aufputz, und mehr

noch: von der technischen Kultur erhofft er Muse, Freude und darum Kunst für die Zukunft. Schärfer polemisch greift das Sonett „Clemens Brentano, Kerner und Genossen“ den possenhaften Spuk der weltentfremdeten Romantiker an. Beide Gedichte stammen von 1845. Aber schon 1844 machte er sich auf den vorderen Deckel eines seiner Manuskriptbücher zu einem Motivverzeichnis für den Zyklus „Liebesspiegel“ die Notiz: „Ich will noch alle Romantik, die in mir spuckt (?), in diese Liebeslieder verflechten und versorgen, denn ich ahne, daß ich sie nachher nirgends mehr anbringen kann, in dieser eisernen Zeit.“ Obwohl noch stark unter dem Bann des romantischen Stils, fühlt er doch bereits, daß diese Poesie der lebendigen Gegenwart fremd ist.

Und schon steht ja auch für ihn eine modernere Poesie im Vordergrunde, die nicht den Träumen der Phantasie nachsinnt, sondern der Wirklichkeit einer großen Zeitgeschichte dienen will.

Der Dichter freilich, der Keller in die literarische Welt eingeführt hat, A. A. L. Follen, steht noch vermittelnd zwischen der älteren und der neuen Schule[34]). Er hatte an den Befreiungskriegen teilgenommen, später das Wartburgfest mitgefeiert, war zwei Jahre lang wegen Umtrieben auf der Berliner Stadtvogtei inhaftiert gewesen und 1821 nach der Schweiz entronnen. Sein poetisches Empfinden und Können wurzelte in der Lyrik der Freiheitskriege und der Burschenschaft. Wenn auch seine in der Schweiz noch geschätzten Dichtungen fast alle geschraubt und lärmend, in der Form hart und gewaltsam, in Ausdruck und Bildern unselbständig sind, so mochte doch ihre begeisterte kriegerische Wucht und ihr frischer Schwung den jungen Keller hinreißen, so daß er von mancher seiner Romanzen entzückt war. In der lyrischen Technik freilich verdankt ihm Keller nichts. Daß eine Zeile Kellers I 53

„Also streicht die alte Geige Pan der Alte laut und leise“ an eine Zeile aus einem Katzbachlied Follens anklingt:

„Denn dort streicht den großen Brummbaß euch ein alter teutscher Meister“ ist für das literarische Verhältnis beider belanglos[35]). Aber Follens Temperament steigerte Kellers jugendliche Leidenschaftlichkeit, und beiden kam es mehr auf die gute

Sache als auf die schöne Form an. Keller spricht das selbst in der Widmung seiner Gedichte an Follen aus.

„Uns mangelt des Gefühles edle Feinheit,
So Schwung und Schärfe leiht dem Schwert im Fechten,
Das hohe Wollen und des Herzens Reinheit.
Klar sind sich nur die Schlimmen und die Schlechten..."

In einem anderen Sonett an Follen vom 12. November 1845, das A. Frey zum ersten Mal wiedergibt, rühmt Keller von Follen:

„Stark wie ein Quell, der Bergesbrust entquollen,
Hast du gesungen meines Landes Sang;
Ob auch der Quell heut silbern wieder sprang:
Mir sind drum jene Lieder nicht „verschollen"!...
Ruhm Dir! der siegreich die Philister schlägt!
Heil dir! der frei Gott und Unsterblichkeit
Im ewig jugendlichen Herzen trägt!"

Dieser Schluß des Sonetts bezieht sich auf den Streit, den Follen seit Ende 1845 mit Heinzen und Ruge wegen deren Angriffen auf Gott und Unsterblichkeit ausfocht, und in den Keller „auch einige Spieße schleppte", B I 240: die vier Sonette „an die Ichel", I 125, Br. 407, von denen der Dichter später das erste und letzte strich, als er seine Überzeugung geändert hatte.

Kam Follen von der burschenschaftlichen Lyrik her, mehr ein Freund als ein Dichter der revolutionären Freiheitslyrik, so war letztere für Keller die Gegenwart, die er miterlebte. Vorausgegangen war der verdeckte Prosakampf des Jungen Deutschland — Keller kennt diese Schriftsteller — in dem die Reaktion zu siegen schien; aber die Griechenkämpfe, die Julirevolution und der Polenaufstand hatten den Druck der Zensur gelüftet und das politische Lied in Deutschland wie in Frankreich entstehen lassen. Das Bewußtsein von der Berechtigung der politischen Lyrik setzte sich durch, wenn auch das Bedürfnis nach einer neuen angemessenen Form noch nicht deutlich wurde: Herwegh verfocht feurig die Vollwertigkeit der Parteilyrik, und Platen, Freiligrath und die anderen, selbst Geibel, konnten sich dem nach anfänglichem Sträuben nicht entziehen. Als Keller, dem neben den deutschen Vorgängen die schweizerischen Sonderbundskämpfe Stoff boten, sich am lyrischen Krieg zu beteiligen

begann, fand er bereits eine namhafte Zahl von Kämpen auf der Linken, zu der er sich schlug, Gaudy, den Spaßmacher, Dingelstedt, den Gesellschafter, Gilm, den graziös temperamentvollen Romanen, den leidenschaftlich reflektierenden Anastasius Grün, den prunkhaften Freiligrath und den größten Agitator von allen, Herwegh. Der entscheidende Einfluß auf Keller ging von den drei zuletzt Genannten aus; wieweit er die große Zahl der übrigen politischen Lyriker überhaupt kennen lernte, entzieht sich der Feststellung. Kellers Vorliebe für Sonette — daneben wenige Terzinen — in der ersten Periode entspricht der Gepflogenheit dieser Zeit, die für ihre Diskussion gern eine Form benützte, deren Reimtechnik sich leicht von jeder tieferen Beziehung zum Inhalte loslösen ließ, der naturgemäß oft rein gedanklich und wenig poetisch war.

Die erste und bestimmte Wirkung ging von Herwegh aus, der sich damals flüchtig in der Schweiz, Frankreich und Italien herumtrieb. Man mag über seine Persönlichkeit denken wie man will — Keller hat sich bei näherer Bekanntschaft gehörig über ihn geärgert, — als Dichter hat er doch wie kein anderer den Ton der Zeit getroffen, und darum war es berechtigt, wenn Keller sich gerade von ihm bestimmen ließ. Was den Ausdruck betrifft, so hat Keller von Herwegh zündend formulieren gelernt[36]). Vor allem finden sich häufig Schlagwortsymbole, die ohne Anschaulichkeit nur durch die Idee packen sollen[37]). Doch strebt Keller fast immer nach größerer Anschaulichkeit als Herwegh. Hierher gehört es auch, wenn er ein Lied beim Kugelgießen und an die Kugel beim Laden[38]) dichtet, sowie mehrere Reiterlieder[39]), sichtlich beeinflußt von Herweghs berühmtem Reiterlied. Auch der begeisterte Ausruf und die leidenschaftliche Frage sind häufig[40]), selten dagegen jener direkt agitatorische, demagogische Hetzruf ans Publikum, der für Herweghs Revolutionslyrik so charakteristisch ist[41]). Herweghs Kehrreime wendet Keller einige Male an[42]). Häufiger ist der dringliche, immer erneute Einsatz[43]). Herweghs stürmische Rhythmen haben bei Keller nur unvollkommenen Nachhall gefunden, schwerfälliger, aber doch markig[44]). Inhaltlich hat der rücksichtslose politische Grimm und

selbst Haß zuweilen in Kellers Gedichten Eingang gefunden[45]). Die feindselige Karikatur des Gegners, die diesen als erbärmlich oder schuftig denunziert, ist bei Keller besser, weil anschaulicher als bei Herwegh gelungen[46]). Ad. Frey weist Einflüsse bestimmter Gedichte Herweghs nach[47]). Tief gehen all diese Anklänge nicht. Auch Herwegh, wie Heine, war dem Wesen Kellers im Grunde fremd, sein Einfluß auf ihn ein Abweg. Keller ist nicht agitatorisch veranlagt, er hat es in erster Linie mit sich selber zu tun, nicht mit einem Publikum, und spricht seine Überzeugungen rein aus dem Bedürfnis nach Äußerung aus. Er steht darin den andern deutschen Revolutionsdichtern näher als dem französierenden Herwegh. Auch verträgt sich dessen rhetorische Ausdrucksgewandtheit nicht wohl mit Kellers anschaulichem Empfinden, das mehr Fülle der Darstellung fordert.

Auch für Anastasius Grün begeisterte sich Keller in jener ersten Blütezeit, B I 201, 221. Aber das kann nur auf das stoffliche Interesse bezogen werden; technisch hatte Keller nichts von Grün zu lernen, dessen Ansätze zu agitatorischem Ausdruck (Kontrast und Apostrophe) von Herwegh weit übertroffen wurden. Der Schweizer Keller selbst stand an herber Kraft hoch über des Österreichers weicher Leidenschaftlichkeit, die oft zur Sentimentalität wird, sein Ausdruck war reifer und voller als Grüns vage Bilder und seine zerfahrene Kompositionsweise. Zu Raisonnement und Abstraktion mag Keller mit durch Grün gedrängt worden sein. Formell mag zuweilen Grüns elegant romanischer Klang gewirkt haben[48]). Selten tändelt Keller (I 89, 145), wie Grün mit den politischen Ideen, die er vielmehr bitter ernst nimmt[49]).

Zu Ferd. Freiligrath, der während seines Züricher Aufenthalts 1845—46 seine Ça-ira-Lieder veröffentlichte, kam Keller, der ihn schon bei seinem Eintritt in die Schweiz mit Terzinen, Br. 422, begrüßte, in herzliche Freundschaft, die zeitlebens anhielt, B I 235, 239. Dennoch kann von einer bedeutsamen Einwirkung nicht die Rede sein; Freiligraths besondere lyrische Eigenart lag Keller fern. Gemeinsam ist ihnen neben dem politischen Interesse die Vorliebe für Beschreibung und Fülle der Darstellung; aber während Freiligrath grell pathetisch drapiert und in Stoff

und Reimklang möglichst viel Exotisches heranzieht, gibt Keller idyllisch ruhige, heimatliche Anschauung und hat ein ausgesprochenes Gefühl für die deutsche Färbung des Reimklangs. Bei einzelnen Gedichten von besonders farbensatter und kontrastreicher Anschaulichkeit mag man immerhin an Freiligraths Einfluß denken[50]).

Platen gehört nur zum kleineren Teil den politischen Sängern an. Keller feiert ihn um seiner freiheitlich romantischen Leidenschaftlichkeit willen, als einen Zerrissenen, B I 437, aber seine Formkunst hat damals noch wenig auf ihn gewirkt[51]).

Geibel, der auf gegnerischer Seite stand, fand bei Keller damals keinen Beifall. Dieser verfaßte ein bitterböses Sonett auf ihn (April 1845), er nennt ihn einen „weinerlichen Hofnarren,“ der nichts vom Dichterleben gebe als den leichten Schaum. „Guitarren-, Becherklingen, Mondscheintränen, hysterisch krankhaft Kammermädchensehnen“ usw.

Auch auf Rückert fällt im Bericht über die Graubündner Reise mit H. Schnyder kein freundliches Licht, B I 255; Kellers Interessen waren noch zu einseitig, um fremden Richtungen Einfluß zu gestatten.

Nach Darstellung von Kellers Beziehungen zu andern Dichtern schildere ich nun die Grundzüge seiner eigenen Art in dieser ersten Periode. Für alles einzelne verweise ich von vornherein auf die ästhetische Untersuchung im zweiten Teil.

Die vielen Liebeslieder sind fast alle erzählend angelegt. Sie sind darum doch nicht episch, das Geschehen gibt nur äußerlich das Gerüst für eine breit und behaglich ausgesponnene Beschreibung. Diese ist phantastisch aufgeputzt, aber fast immer auf Grund einer treu geschauten Wirklichkeit, selbst Träume werden konkret anschaulich erzählt. Die Schilderung betrifft vor allem die landschaftliche Situation. Das eigentlich Erotische tritt mehr zurück, es steht zwischen den Zeilen. Der unmittelbare Gefühlsausdruck ist selten. Meist wird in einer ermüdend langen Strophenreihe über alles mögliche geschwärmt, nur das Verhältnis zur Geliebten bleibt verschwiegen. Das kurze Liebeslied, gesammelter Ausdruck der Leidenschaft, fehlt. Es wird

dem Leser schwer, zu glauben, daß diese Lieder singend entstanden seien, wie die Gedichte selber sagen[52]). Die herzliche Liebesfreude kommt ausführlicher zur Geltung als die Klage um die tote Geliebte, aber letztere hat stärkere Gefühle geweckt und zuweilen ergreifenden Ausdruck gefunden. Sehr idealistisch und schwärmerisch, ist diese Erotik oft lärmend, doch einigemal zart und feinsinnig.

Die Naturlyrik führt in des Dichters Heimat, nach Glattfelden und Eglisau, an den Rhein, auch an den Züricher See, Frey 17. Manche Gedichte sind im Manuskript von Glattfelden datiert, I 55, 165. Dort erlebte der Dichter wie der Maler die Schönheit der Natur, des ziehenden Rheins, der Bäche, der bewaldeten Hügel, der Wiesen und Felder. Schwärmerisch bewundert er die großen Himmelserscheinungen, und versenkt sich beseelend in die jahreszeitlichen Vorgänge, vielfach von Jean Paul angeregt. Literarisch ist diese Naturlyrik nie, sie geht immer auf konkretes Einzelerleben zurück. Technisch hat sie viel Verwandtschaft mit der Liebeslyrik. Auch sie erzählt gern breit beschreibend, mit starkem Gefühl. Das Naturlied fehlt, das vom konkreten Anschauungserlebnis abstrahiert und die Naturstimmung im allgemeinen ausspricht. Dagegen findet sich fast in allen Naturgedichten ein Hinüberspielen ins Reflektieren, wodurch der konkrete Eindruck zum Symbol wird.

Die politische Lyrik, die umfangreichste Gattung der ersten Periode, zerfällt in gedankliche Gedichte, temperamentvolle Lieder und anschauliche Beschreibungen. Die mittlere Gruppe umfaßt beinah ebensoviel Gedichte als die beiden andern unter sich etwa gleich umfangreichen zusammen, aber nur der allerkleinste Teil derselben wurde später der Aufnahme in die Ges. Ged. für wert befunden. Gedankliche Erwägungen sind vor allem als Sonette geformt, am meisten charakteristisch in der disputatorischen Form, daß zuerst der Gegner das Wort erhält, dann der Dichter erwidert. Der Ausdruck ist möglichst konkret, da aber die Themen abstrakt sind, häuft Keller oft übermäßig anschauliche Bilder. Die temperamentvollen politischen Lieder sind vielfach unreif und unselbständig, unter dem Einfluß der romantischen und

burschenschaftlich-nationalen Lyrik und der rhetorischen Sprechform Herweghs. Die Lieder wogen uferlos leidenschaftlich hin und mengen unter vage Begeisterungsausbrüche unversehens Einzelheiten aus den politischen Ereignissen des Augenblicks. Auch hier sind eine Menge anschaulicher Einzelzüge eingemengt, so daß der lyrische Fortgang meist verworren ist. Am höchsten stehen die paar antipanegyrischen Lieder auf die Jesuiten, auf den „Apostaten“ Baumgarten und das Lied vom Schuft, wozu auch der ausgeschiedene Pietistenwalzer mit gehört. Gerade hier vermengt sich temperamentvolle Schmähung mit anschaulicher Darstellung, aber beides ist zu einem einheitlichen Gebilde verwachsen. Künstlerisch am höchsten stehen die beschreibenden unter den politischen Gedichten. Zwar schwächt die breite Anschaulichkeit oft den leidenschaftichen Nachdruck ab, doch lag die stärkere Fähigkeit Kellers schon damals nicht im lebhaften Temperament, sondern in ruhiger Betrachtung, II 45 f.

Was weiter aus der ersten Periode übrig ist, zersplittert sich, gering an Zahl. Es findet sich neben der politischen noch anderweitige Polemik, vor allem religiöser und literarischer Art, gern in Sonetten, überhaupt der gedanklichen politischen Lyrik nah verwandt. Das Poetentum beschäftigt Kellers Lyrik in der ersten Periode verhältnismäßig viel[53]), meist polemisch, disputatorisch, doch ist auch ein kleiner Ansatz zu romantischer Verherrlichung des Dichters da, wenn auch Keller fernbleibt von der Anmaßlichkeit und dem Schelten aufs Publikum, wie es Platen und andere beliebten.

Die Vorliebe fürs Volksleben zeigt sich in den Anfängen[54]). Allerdings wird das Volk noch ziemlich stilisiert, eine sichere Darstellungsform ist noch nicht gefunden, außer in den Alten Weisen, die zu den Kleinodien der ersten Periode gehören, auch ganz an deren Ende stehen. Hier charakterisiert Keller ungemein ausdrucksvoll in der Form des Rollenliedes, Anschaulichkeit und liedmäßige Gefühlsbewegung verschmelzend.

Charakterbilder finden sich sonst noch einige[55]).

Schon in der ersten Periode zeigt sich neben dem jugendlich leidenschaftlichen politischen Temperament die bleibende

Eigenart von Kellers Lyrik, die von Anschauung gesättigte Beschreibung. Die persönlichen Gefühle kommen mit Vorliebe durch ein objektives Medium zum Ausdruck, für sich allein sind sie selten der Gegenstand von Gedichten[56]). Das leichtflüssige Lied fehlt. Neben der Anschaulichkeit nimmt nur der Gedanke, stets mit praktischer Beziehung, breiten Raum ein. Wenn Keller in jener dichterischen Blütezeit schreibt, B I 218: „Erstlich liegt an der Form nichts und an den ausgesprochenen Gedanken alles, und zweitens soll man heutzutage den leichtesten und einfachsten Weg ergreifen, um mitzuwirken und durchaus nicht ängstlich an Originalität usw. hangen. Die alten Wahrheiten müssen ihnen tausend und abertausend Mal frisch in die Ohren gerufen werden," so zeigt er sich darin ganz als Kind des jungen Deutschland. Die Sache, der Gedanke beherrscht seine Gedichte; in der Form ist er recht lässig. Aber wenn er damals fremden Einflüssen starke Einwirkung gestattete, so war doch sein Eigenes schon stark genug, das Übergewicht zu behaupten.

II. Periode: 1847—1854.

Die zweite lyrische Periode Kellers wird charakterisiert durch den Aufenthalt in der Fremde (Okt. 1848 bis April 1850 in Heidelberg, dann bis Dez. 1855 in Berlin), eifrige Studien, teils der Literatur und Geschichte, vor allem aber der Ästhetik und der religiös-philosophischen Probleme, durch die Abfassung des Grünen Heinrich, die Beschäftigung mit dramatischen Entwürfen und die Konzeption einer größeren Anzahl teilweise später ausgeführter Novellen. Alles das drängt die Lyrik in zweite Linie. Und doch zeigen gerade die Gedichte jener Zeit, wie sie zumeist in dem Bändchen von 1851 und seiner scheinbaren vermehrten zweiten Auflage von 1854 erschienen sind, den weitesten Kreis von Interessen, Stoffen und Formen, den Kellers Lyrik je umfaßt hat. Es zeigt sich darin nicht wie in der Jugend und Alterslyrik eine feste, in sich geschlossene Stellungnahme mit enger Begrenzung, sondern alles ist in der Entwicklung begriffen; die früheren jugendlichen Interessen wirken noch nach, aber zu ihnen

kommt eine Fülle neuer Anregungen, der Horizont erweitert sich ungemein. Das Temperament hat seine Frische noch nicht verloren, aber der Charakter beginnt sich zu festigen. Einflüsse von andern Dichtern nimmt Keller noch auf, aber er verarbeitet sie tiefer seiner eigenen Art gemäß, und zugleich grenzt er sich durch abgewogene kritische Urteile bewußt ab. Es ist die Zeit, in der Keller seine dichterische Eigenart zu finden strebt, ein Streben, das sich bald zuungunsten der Lyrik und nach längerem vergeblichen Bemühen auch der Dramatik entscheidet, aber noch nicht zugunsten der Novellistik.

Ich verfolge diese Entwicklung auf dem Gebiete der Lyrik an Kellers eigenen Bemerkungen aus jener Zeit.

Juli 1849 schreibt er, B I 381: „Gegenwärtig redigiere ich ein Bändchen Gedichte zusammen, welche sich nach und nach angehäuft haben. Dieses wird wohl mein Abschied von der Lyrik sein, sowie ich überhaupt, auch in betreff obigen Romanes, nun dieses subjektive Gebaren endlich satt habe und eine wahre Sehnsucht empfinde nach einer ruhigen und heitern objektiven Tätigkeit, welche ich zunächst im Drama zu finden hoffe.“ Was sich bis dahin angehäuft hatte, waren teils Nachzügler der älteren Lyrik, vor allem noch etliche Sonette, dazu die wenigen politischen Gedichte, die die Revolution von 1848 angeregt hatte, teils Neuartiges, wie der Zyklus weiblicher Charaktere in den Alten Weisen (schon 1846), der später zerstreute Zyklus der Wein-Charaktere, die Gaselen und wohl auch der Zyklus „Sonnwend’ und Entsagen“. Ob die Romanzen der kleinen Leute aus den Neuen Gedichten von 1851 damals schon vorlagen, wage ich nicht bestimmt zu sagen, da zufällig keine derselben datiert ist; zu nah an die Alten Weisen darf man sie wohl nicht rücken.

Wenn Keller sich neben der oft so peinvollen Niederschrift des Grünen Heinrich seinen Dramenentwürfen widmete, so darf nicht verkannt werden, wie stark lyrische Stimmung und Reflexion sich sowohl im Jugendroman als in den breiten Ergüssen des Fragments Therese geltend macht. Auch die Lustspielentwürfe, B II 23, erinnern an den behaglichen Plauderton

seiner Romanzen, wo es dem Dichter nicht um Handlung, sondern um Gegenständlichkeit und Stimmung zu tun ist.

1851 erschienen bei Vieweg in Braunschweig die Neuen Gedichte. Es mögen in den Jahren 1847—51 etwa 70—80 Gedichte entstanden sein; aber das Jahr 1851 bezeichnet für die Lyrik keinen Abschnitt. Immerhin hatte die Heidelberger Zeit einige starke Anregungen gebracht: die deutsche Revolution, deren bedeutendste Kämpfe in der Nähe spielten, und L. Feuerbachs Vorlesungen, die für Kellers Lebensanschauungen bestimmend wurden. Auch die unglückliche Liebe zu Johonna Kapp gab dem Dichter zu schaffen.

In den Berliner Jahren treten die Anregungen von außen zurück hinter der persönlichen Arbeit. Diese gehört nicht mehr der allgemeinen Bildung, sondern der Literatur an. Zur Vollendung des Romans und zu den dramatischen Entwürfen gesellen sich bald novellistische Ideen, von denen einige bereits zur Ausführung kamen. Nach außen fühlte sich Keller in der preußischen Hauptstadt fremd, sein Verkehr war beschränkter und weniger herzlich als bisher, aber quälende Liebe ließ ihn auch hier nicht in Ruhe. Eine merkwürdige Gegenwirkung gegen die innere Festigung während dieser Arbeitszeit brachte das trübe Gefühl der Vereinsamung hervor, wenn es die Phantastik und Bizarrerie aufweckte, die seit seiner Jugend so stark in ihm war. Sie tritt in den Novellen jener Zeit oft in seltsamem Kontrast gegen die idyllische Behaglichkeit und lächelnde Tüchtigkeit des Grundtons hervor, und besonders Th. Storm hat sich Keller gegenüber wegen dieser Unausgeglichenheit beschwert. Aber sie lag im Wesen jener Entwicklungsperiode. Auch in der Lyrik macht sie sich geltend, wenn auch nur weniges von den vorgemerkten Romanzenstoffen zur Ausführung gelangte, B II 75. Trotz aller Versuche war dies die schöpferische Zeit in Kellers Leben, von der er später schriftstellerisch zehrte, wie er persönlich hier seinen Charakter gefestigt hat.

Er äußert sich über seine damalige und frühere Dichtung, B II 132: „Das subjektive und eitle Geblümsel und Unsterblichkeitswesen, das pfuscherhafte Glücklichseinwollen und das

impotente Poetenfieber haben mich lange genug befangen. Ich lobe nur mein Phlegma, welches mich nicht noch mehr Dummheiten begehen ließ, als ich schon begangen habe zum Gaudium der andern Esel (vgl. die Sonette an die Ichel). Vieweg will nun aus freien Stücken doch noch meine Gedichte drucken, und ich bin deshalb in Verlegenheit; wenn ich nicht das Geld brauchte, so gäbe ich sie ihm nicht, da sie zum Teil auch noch stümperhaft sind. Es ist mit der Lyrik eine eigene Sache; sie duldet nur selten eine rivalisierende Tätigkeit neben sich und erfordert ein ganzes und ungeteiltes Leben, um aus dessen edelstem Blute als unvergängliche Blüte hervorgehen zu können. Jedes gute Lied kostet einen schrecklichen Aufwand an konsumierten Viktualien, Nervenverbrauch und manchmal Tränen, vom Lachen oder vom Weinen, gleichviel, und dann wird es einem bogenweise berechnet! Und die sechs Strophen füllen nicht einmal zwei Seiten — da geh einer hin und werde Lyriker! An genugsamer Aufregung und Bewegung fehlt es mir zwar nicht; aber ich habe bei meiner wunderlichen Lebensart erst angefangen, kräftig und wahr zu empfinden, nachdem die erste und reichste Singlust schon verpufft und verkünstelt war. Ich muß erst jetzt lachen, wenn ich daran denke, wie sehr die guten Schulze, Eßlinger u.s.f. jene gemachten und wässerlichen Liebeslieder protegierten und für bare Münze nahmen.“ Dieselbe alleinige Wertschätzung von Echtheit und Inhalt des Erlebens spricht sich in einem Brief an Varnhagen von Ense mit den Neuen Gedichten aus, B II 190: „Schon seit zwei Jahren ins Reine geschrieben ... sind sie mit wenigen Ausnahmen die äußerlichen konventionellen Produkte einer Stimmung und Zeit, welche mehr nach stofflicher und kompakterer Tätigkeit hindrängte, während doch kein Erlebnis hinter mir lag, welches mich das innere Bedürfnis und den Wert wahrer Lyrik hätte empfinden und schätzen lassen können. Denn nach dem ersten Rausche der Jugend kann meiner Meinung nach nur das intensive Lebensgefühl des Mannes, der in stillen Momenten ausruht, etwas wirklich Gutes in der Lyrik zustande bringen.“ Vgl. B II 208. Abgesehen von der Bescheidenheit, mit der er von seinen eigenen Werken

zu sprechen pflegt, zeigen diese Briefstellen, wie stark sein Bedürfnis nach Solidität, Erlebnisgehalt in seiner Lyrik war; daher sind ihm die früheren Liebeslieder unwahr, die vor allem die Phantasie gestaltet hatte, während er die neu errungenen Sterblichkeitslieder als echt empfindet. Noch gehört sein volles Interesse dem Stoff, dem Erleben, während er über die Form kaum reflektiert.

1854 erschien die scheinbare Neuauflage der Neuen Gedichte. Was bis dahin neu entstanden war, ist nicht viel, die Berliner Bilder, einige romanzenartige Gedichte und eine Anzahl Epigramme, alles in allem keine 40 Gedichte.

Ich stelle wieder Kellers Verhältnis zu andern Lyrikern dar, wie es sich in dieser zweiten Periode verschoben hat. Er setzt seinen Ehrgeiz auch jetzt nicht darein, neu zu sein, am wenigsten in der Form, wohl aber wahr zu sein und Gehalt zu geben. Es ist bedeutsam, was er über Originalität schreibt, B II 259: „es gibt keine individuelle souveraine Originalität und Neuheit im Sinne der Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten ... Neu in einem guten Sinne ist nur, was aus der Dialektik der Kulturbewegung hervorgeht. So war Cervantes neu in der Auffassung des Don Quixote ..., aber nicht in der Ausführung und in den einzelnen poetischen Dingen. Und dies ist der beste Fingerzeig, wonach ein Dichter streben und in was er seine Ehre setzen soll." Dies Wort zeigt aber doch, daß Keller über die Frage der Originalität reflektiert. Ebenso reflektiert er nun kritisch über die einzelnen Dichter und sein Verhältnis zu ihnen. Er grenzt sich gegen die Einflüsse ab, denen er früher offenen Zugang gestattete.

In bewußt archaisierender Spielerei erlaubt sich Keller allerdings Nachahmungen bukolischer Ausdrücke, wie in der Schäferei von 1837, B I 424, „Luna, leuchte sanft und lieblich" usw., so noch in den Neuen Gedichten, in dem Phantasie-Ständchen I 21 und in Gasel XI, Br. 400[4], wo außer Luna auch noch Hesperus herangeholt wird.

Was die Romantik betrifft, so unterscheidet Keller zwischen unsympathischen und sympathischen Äußerungen derselben. Er

stellt sie zugleich in Antithese mit der „Gegenwart“. Das zeigt ein Aufsatz aus Heidelberg vom Juni 1849 unter dem Titel „Die Romantik und die Gegenwart“, B I 455. Er lehnt zunächst „die systematische Romantik der Reaktion“, „die blutschauerliche Romantik der Franzosen“ und „die subjektive ironische Partie der Schule“ ab, um sich „an die unschuldige reinliche Romantik an sich“ zu halten, „wie sie sich in den liebenswürdigeren Äußerungen der deutschen Schule dargestellt hat, wie sie im Oktavian und anderen Gedichten Tiecks, im Ofterdingen, in den helleren Seiten Arnims, in einigen Märchen Brentanos und in Uhlands Balladen und Romanzen lebt.“ Er verrät, daß er alle Jahre wenigstens einen Romantiker wieder lese, und erzählt, wie die Heidelberger Landschaft, besonders die blaue Ferne, fern glänzendes Wasser und ein „tüchtiger stiller Wald“ eine gewisse Sehnsucht in ihm erwecke, er beobachtet, „daß die schönste Landschaft, gerade weil sie so schön ist, noch irgend eine Befriedigung unerfüllt läßt und irgend einer unbekannten Ergänzung mangelt“. Er findet, „daß die Romantik im oben angedeuteten besseren Sinne der einzige und beste Ausdruck ist für das, was man bisher beim Anblick dieser mäßigen Berge und Flüsse, dieser Wälder und Felder, dieser Burgen und alten Städtchen fühlte, abgesehen von aller lächerlichen und schlechten Tendenz und vorausgesetzt, daß die Geschichte überall einen tüchtigen Boden durchblicken lasse. — Ich sage: bisher.“ Bisher, fährt er fort, durch Vermittlung der Romantiker, hätten die Vorfahren als poetische Bewohner dieser Landschaft aushelfen müssen: „Gegenwärtig aber ringt alle Welt nach einem neuen Sein und nach einem neuen Gewande ... aus der Reibung dieser verschiedenen Tendenzen ist schon Handlung und Poesie die Fülle entstanden, und mithin sind die bisherigen Surrogate entbehrlich in Hinsicht der poetischen Bevölkerung unserer Räume.“ Die großen Zeitereignisse sollen künftig Quellen für Ballade, Drama, Roman und Novelle werden. „Daß man sie aber auch unmittelbar im Leben selbst findet, habe ich nun in der badischen Revolution gesehen.“ Er schildert das malerische Treiben des frisch bewaffneten, geputzten, lebhaften, buntgewürfelten Volkes.

Keller fühlt also, daß mit den großen Ereignissen der Gegenwart eine neue Zeit gekommen ist, die das Schwärmen in der Vergangenheit aus der Poesie verdrängen soll; aber das neue Poetische, das er sich als Ersatz denkt, ist selber wesentlich romantischer Farbe: ebenso schildern auch die Romantiker gern das bunte Treiben des Volkes und das Kriegsleben; das Außergewöhnliche empfindet wie die Romantiker so auch Keller als poetisch, nur daß er es in der Gegenwart statt in der Vergangenheit sucht. Der Ernst der Revolutionskämpfe verwandelt sich unvermerkt in ein Spiel. Daß die Hinwendung auf die Gegenwart in der Poesie den Wirklichkeitssinn schärfen und auf den Alltag hinlenken sollte, das hat Keller damals noch nicht geahnt. Noch sucht er im Jugendroman und in den Novellen das Volk mit Vorliebe bei Fest und Spiel, selten bei der Arbeit auf. Freilich, gerade die Novellen zeigen auch, wie viel fester Keller auf dem Boden der Wirklichkeit steht als die Romantiker, wie die Probleme, die ihn beschäftigen, auf einem realistischeren Lebensernst beruhen als die Phantasiesprünge der Romantiker. Otto Ludwig schreibt darüber an Auerbach, B II 74: „Es ist Romantik, der das zähe, gesunde schweizerische Phlegma den Schwerpunkt und die feste Leiblichkeit gibt, die unserer deutschen Romantik fehlte oder, wenn man es so nennen will, die poetische Wahrheit“. Diese „festere Leiblichkeit“ beruht aber wohl weniger auf der schweizerischen Eigenart Kellers als auf dem Wandel der Zeiten, ist doch O. Ludwigs eigene Darstellungsweise ein deutsches Beispiel dafür. Wie kritisch ablehnend sich Keller den Auswüchsen der Romantik gegenüberstellt, zeigen verschiedene Äußerungen, in denen das Wort „romantisch“ mit übler Nebenbedeutung gebraucht wird, so bei der Ablehnung der „Ästhetik des Häßlichen“ von Rosenkranz, wo er schon den Titel „widersinnig und romantisch“ nennt, B II 224, so, wenn er im Apotheker von Chamounix „eindringliche Ermahnungen an die Lebenden“ richten will, „daß jetzt des Guten genug sei und wir uns endlich konsequent und aufrichtig vom Witz, Unwitz und Willkürtum der letzten Romantik lossagen und wieder zur ehrlichen und naiven Auffassung halten müßten, B II 372, vgl. 525.“ Seine Stellung zwischen der

vergangenen Romantik und dem kommenden Realismus kennzeichnet eine Bemerkung über den plastischen Landschaftssinn der Antike, B II 227: „Was braucht es da noch einen Feuerwerker wie Jean Paul oder einen Düftler wie Adalbert Stifter!" Von der Romantik ausgegangen, ist er immer individueller und echter geworden, und wenn sich auch in der Phraseologie noch manche der prunkhaften romantischen Naturphänomene forterhalten haben, so ist doch die Stoffwahl entschiedener auf Schlichtes gerichtet. Dies Urteil über seine Naturlyrik darf man für die ganze Lyrik der zweiten Periode verallgemeinern: die Spuren der Romantik beschränken sich zumeist auf einzelne Ausdrücke und treten stark hinter dem Eigengut zurück[57]).

Der Einfluß Heines tritt in der zweiten Periode noch stärker zurück. Zwar bleibt die Verehrung Heines ungebrochen, Keller begreift ihn als poetischen Charakter und stellt ihn so im Apotheker von Chamounix dar, aber er sondert sein eigenes Wesen und seine Produktion schärfer von ihm, B II 138. „Der Apotheker von Chamounix", ursprünglich mit dem Nebentitel „der kleine Romanzero" sollte eine „Gegenübung" gegen die romantische Geisteswillkür und scheinbare Herzlosigkeit Heines sein, dessen besseres Teil er dabei retten wollte, da ihm Heine im Grunde nur ein „Bosheitsdilettant" schien. In seinem Vorwort bezeichnet er die Dichtung als eine „Kundgebung, die übrigens mehr dem literarischen Gewissen und der Selbstbefreiung, als einem sterbenden Dichter galt, dem sie wohl eher ein Lächeln abgewonnen, als ihn betrübt hätte." Freilich hatte Keller selber seinen Spaß dabei, diese grotesken Phantastereien zu erfinden. Die Grundfarbe ist bei allem Einfluß Heines auf die Ironie des Werkleins doch eine andere als in Heines Romanzen, auch denen des Romanzero: bei Keller überwiegt das Anschauliche, während bei Heine das Gefühl den Ausschlag gibt, wenn auch die anschauliche Phantasie in seinen späteren Dichtungen stärker mitarbeitet. „Die mit gesteigerter Energie verbundene Geisteswillkür" Heines zeigt sich zumeist in einzelnen plötzlich aufblitzenden Bizarrerien, während Kellers Phantastik mehr Methode hat und einem E. T. A. Hoffmann näher steht als einem Heine.

Das Werklein, das 1852/53 konzipiert wurde, blieb dann liegen und auch nach seiner Ausführung unterblieb die Veröffentlichung vorläufig. Keller kommt in seinem Briefwechsel mit L. Assing darauf zurück, B II 362, 372. Am entschiedensten spricht er sich später aus, B II 460: „Es ist eine Art Grabgesang für die Heinesche Willkür und Polissonnerie, indem bei dergleichen, mit Sentimentalität gespickt, für uns Deutsche nichts herauskomme, welche klar, wahr und naiv sein sollen, ohne deswegen Esel zu sein.“ Doch gehört dies Urteil schon einem vorgerückteren Stadium seiner Entwicklung an. Keller hat sich jedenfalls vor aller selbst empfundenen Nachahmung Heines gehütet, wo es sich nicht um die „Gegenübung“ handelte[58]). Von den Berliner Stimmungsbildern sind die Polkakirche II 98 und Mühlenromantik B. II 3 von Heinescher Ironie getragen und auch der kecke Reim ist ihm nachempfunden. Die Zahl der merklich Heinesierenden Gedichte ist also gering, besonders wenn man berücksichtigt, wie lebhaft sich Keller in diesen letzten Krankheitsjahren Heines mit dessen Gedichten beschäftigte und wie stark dieser auf die ganze Lyrik der Zeit gewirkt hat. Für Keller hat Heine weniger eine störende Ablenkung als eine Bereicherung seiner etwas einseitig idyllischen Eigenart durch dessen frischer bewegten lyrischen Ton bedeutet.

Die Emanzipation vom Jungen Deutschland und seinen Nachfahren vollzog sich noch rascher, als die von der Romantik. Mit den Prosaisten dieser Richtung hat er sich in dem Jahrzehnt 1850—60 viel beschäftigt; fast allen brachte er zuerst freundliches Verständnis entgegen, um sich dann doch von ihnen abzuwenden, so vor allem bei Gutzkow und Fanny Lewald-Stahr, während er für Börne immer lebhaftes Interesse behielt. Über Heines und Börnes Händel amüsierte er sich im Apotheker von Chamounix ausgelassen. Dort hat er in der ersten Fassung auch für Gutzkow die Stelle des großen Tintendrachen im Tintenteich reserviert und seine literarische Zanksucht und Wurmisiererei persifliert. 1856 entschloß sich Keller dann doch, die Strophen zurückzuziehen, um den „Esel“ und „schoflen Gesellen“ „seinem eigenen dialektischen Prozesse zu überlassen“, B II 367. Die

beiden Pole seiner Beurteilung Gutzkows bezeichnet sein freundliches Urteil über die Ritter vom Geiste (1850), B II 128, und das schroff ablehnende über den Zauberer von Rom (1859), B II 434. Auch die Stahr-Lewalds nennt er gelegentlich „das vierbeinige zweigeschlechtige Tintentier“, B II 347. Was ihn bei diesen Schriftstellern abstieß, war das Literatentum, das dem lebendigen Leben fremd bleibt.

Auch sein Urteil über die Zürcher politisch-poetischen Freunde verschob sich rasch, als er von dort weg war. 1851 schreibt er, B II 176: „Ich bin mit vielen Schmerzen ein ganz anderer Mensch und Literat geworden... Ich mußte die frühere Gedankenlosigkeit und Faulheit büßen, besonders die Zeit, die ich in Zürich verlümmelt habe. Doch war auch meine Isolierung viel schuld; denn es galt in Zürich nicht für guten Ton, litterarische und poetische Bestrebungen gründlich und wohlwollend zu durchsprechen. Obgleich das fortwährende Ästhetisieren à la Flugy auch zu nichts führt, so ist das entgegengesetzte Extrem doch nachteilig. Die Freunde aber, wie Follen, Schulz, Eßlinger usw. waren doch eigentlich nicht au fait unserer jetzigen Bedürfnisse, wenigstens erinnere ich mich nicht eines eingreifenden und fruchtbaren literarischen Gespräches, das auf mich einen Eindruck gemacht hätte. Freilich absorbierte die verfluchte Kannegießerei dazumal alles.“ Das rein stoffliche Interesse, die Tendenz, genügt ihm jetzt nicht mehr, um literarische Werke zu ersetzen. Auch über den persönlich dauernd befreundeten Freiligrath ist sein literarisches Urteil früh kritisch (1849), B I 374: „Er schickte mir von Köln aus seine neuesten Gedichte, alle blutrot, aber ein wenig schwerfällig.“ Im Briefwechsel mit Freiligrath tritt das Literarische ganz zurück. Über Herwegh, von dem Baumgartner ihm geschrieben hatte, er habe den Zyklus „Von Weibern“ scharf hergenommen und finde „zu wenig Leidenschaft, wahres Leben darin“, schreibt er jenem, B II 209: „Was Herwegh betrifft, so dürfte er am wenigsten imstande sein, wahre Leidenschaft zu bezeichnen, da er nie welche gefühlt hat.“ Keller hat gelernt, rhetorisches Pathos und wahre Leidenschaft zu unterscheiden. Die Nachklänge Herweghs in Kellers

späterer politischer Dichtung sind spärlich (I 121, 171, 176), wie diese selbst zurücktritt.

Dagegen beginnt Platen, den Keller in der ersten Periode noch mit den andern zusammennahm, nun erst in seiner Eigenart auf ihn zu wirken, im Zusammenhang mit der größeren Wertschätzung der poetischen Form.

Frey sagt in seinen Erinnerungen an Gottfried Keller, S. 19: „An Platen schätzte er die Liederkunst, die schönen Verse und 'daß er es nicht vertrage, ein Sänger und ein Hund zu sein'. Die Gedichte des Plateniden Leuthold, für deren Herausgabe er mit gesorgt, empfing er mit einer vorzüglichen Rezension..." Das bezieht sich auf eine spätere Zeit, wurzelt aber in der zweiten Periode, in den Anfängen der Heidelberger Zeit, während das dem literarischen beigemischte persönliche Urteil noch weiter zurückreicht. Von Platens Reimkunst hat Keller vor allem die Gaselenform übernommen; aber mit Einschränkungen. In Beziehung auf die Form: Keller meidet die künstelnde Vielsilbigkeit des Reims und wählt meist einfache Klänge, aber er reimt gern außer den obligaten Reimzeilen auch noch die freien, die in der strengen Form sogar die Assonanz vermeiden, paarweise wiederholt sogar durchgehend mit demselben Reim[59]); er paßt also die orientalische Form weit mehr als Platen den Bedingungen der deutschen Sprache an. Auch stofflich läßt er sich den Inhalt nicht so sehr wie Platen und Rückert von der Gunst der Reime diktieren; der innere Zusammenhang ist fast überall mit Entschiedenheit gewahrt, kein klingelndes Quodlibet zusammengestoppelt. Die ersten Gaselen gehören noch der ersten Periode an, die meisten der zweiten[60]). Außerdem hat Keller an Platen besseren Rhythmus und Reim gelernt, wenn sich auch nur wenige Beispiele seinem Einfluß zuschreiben lassen, II 19, B I 444[2]. Oden hat Keller keine gedichtet, aber ohne die Schulung des Ohrs an Platens Oden sind so köstliche Rhythmen wie in Gasel IV oder im Doppelgleichnis kaum denkbar, wo Keller sein Vorbild an rhythmischer Feinfühligkeit übertrifft.

Unter den anderen Liebhabern der schönen Form gilt ihm Geibel noch als „Süßwasserfisch", B II 259, während er Heyse gegen Ende der Berliner Zeit zu würdigen beginnt.

Wunderlicherweise fiel Keller in Berlin kurze Zeit auf Chr. v. Scherenberg herein, der in der Schlachtendichtung einen großer Realistik fähigen Gegenstand wählte, dessen Ausdruck aber im wildesten romantischen Wust stecken blieb. 1851 erklärt ihn Keller für „einen der größten Poeten der nächsten zwanzig und letzten zwanzig Jahre, B II 185.“ Das ist ein Anfall des alten jugendlichen Enthusiasmus. Aber schon 1854 lautet das Urteil über Goltz und Scherenberg anders, B II 266: „Neu ist diese ost- und westpreußische, pommersche und märkische Biederkeit und Naturkultur, diese patriotische Gefühlseisenfresserei...“ Noch schärfer an Freiligrath, B II 269: „Scherenberg, mit dem ich eine Zeitlang verkehrt, ist ein Genie, aber ein alter unwissender Hanswurst, der den Mangel an Selbstbeaufsichtigungs- und Bildungsfähigkeit durch allerhand Charlatanerie zu verdecken sucht...“

Die Gedichte zwischen 1847 und 1854 umfassen einen weit größeren Gesichtskreis als die der ersten Periode, auch ist das Zentrum der Interessen verschoben.

Die politische Lyrik, die vorher an erster Stelle stand, tritt zurück. Zwar entlockte ihm natürlich die deutsche Revolution, die Keller von Heidelberg aus in solcher Nähe mit ansah, noch manches Gedicht, und schon vorher hatten die letzten Kämpfe des Sonderbundskrieges deren einige entstehen lassen; aber ihre Zahl ist vergleichsweise klein, und das Ethos ist ein andres geworden, die Gehässigkeit und doktrinäre Thesenhaftigkeit verschwindet hinter gelassener Reflexion und behaglich anschaulicher Ausmalung[61]).

Dasselbe gilt von der Polemik. Sie tritt noch mehr zurück als die Politik, sie hat an Schärfe eingebüßt, an Anschaulichkeit gewonnen und ist oft humoristisch geworden[62]). Die alte Form des Selbstparodieliedes kommt noch einmal vor, aber mit ausgebrochenen Beißzähnen II 34. Als neue Form wird dieser Zeit das Epigramm zugebracht[63]). Es war das freilich keine glückliche Erwerbung, Keller fehlt die Gabe, knapp und scharf zu formulieren. Er selber klagt, wie die Klassiker „in einem Distichon unübertrefflich auszudrücken wußten, wozu wir Neueren ein ganzes Gedicht von Nöten haben.“ Frey, Erinn. 41.

Das Sonett, früher eine der Hauptformen der politischen und polemischen Dichtung, beginnt auszusterben[64]). Es wird in einigen Fällen (110f.) mit rein anschaulichem Inhalt erfüllt, der dieser Form innerlich fremd ist. Diese letzten Sonette gehören noch der ersten Heidelberger Zeit an. Daneben taucht siegreich als neue Form das Gasel auf.

Die Sonette enthalten den einen Teil der Gedankenlyrik dieser Zeit[65]), abstrakt gedacht und mit reichen Bildern illustriert, ganz im Sinn der ersten Periode. Die neue Heidelberger Gedankenlyrik dagegen verläßt diese strenge Form und bewegt sich, ihrem stärkeren Gefühlsgehalt gemäß, in freieren Strophen: der Zyklus „Sonnwend und Entsagen“, I 183. Keller schafft einen ganzen Zyklus, um den einzigen Grundgedanken in einer Fülle von Varianten auszudrücken, bald gefühlsmäßig in Liedstrophen, bald nachdenklich grübelnd im Bilderspiel, bald statuarisch plastisch in großen Bildern oder Symbolen, bald anschaulich in Romanzen illustrierend. Hier hat Kellers Gedankendichtung ihren Höhepunkt erreicht, die Fülle des Ausdrucks mit der Tiefe des Gefühls, während ihm die Poesie der reinen Gedankenklarheit und Schärfe versagt bleibt. Er ist für diesen Zyklus eingetreten, wo er angefochten wurde. Auf Baumgartners lakonischen Vorwurf: „Die Unsterblichkeitsfrage ist unpoetisch“ erwidert er, B II 209: „Die Unsterblichkeitsfrage ist, abgesehen von meinen Reimereien, so poetisch wie jede andere, sobald sie mit einem wahren Gefühlsverlaufe verbunden ist.“ Und C. F. Meyers Vorschlag, die Lieder des Zyklus über die ganze Sammlung zu verstreuen, um ihnen den dogmatisch bestimmten Ton zu nehmen, verdroß ihn; mit Recht, nur so konnte eine so tief errungene Überzeugung poetisch wirken; s. Deutsche Dichtung IX, 1890/91, S. 23ff.

Eine tiefe Umwandlung hat die Erotik erfahren. Keller hat in Heidelberg und wieder in Berlin tiefer und echter geliebt als in jener traurigen Jugendepisode, aber er putzt seine Liebe nicht mehr wie damals tändelnd auf, er ist herb und keusch geworden, nur wenige Liebesgedichte sind entstanden[66]). Der Ernst seiner Liebe spricht sich ergreifend aus in II 18 „Geübtes Herz“ und den beiden Gedichten, die Keller nicht wieder in die gesammelten

Gedichte aufnahm, Br. 404. Aber auch für den Scherz der Liebe hat er in den Gaselen und im Doppelgleichnis II 19 den anmutigsten Ausdruck gefunden.

Andererseits tritt das Persönliche des Gefühlslebens häufiger und unmittelbarer hervor[67]), wenn auch selten so ausdrücklich und unmittelbar wie in dem Hymnus an die Melancholie II 122. Der durch seinen Inhalt ergreifende Erguß, B II 191, zeigt in seiner fast schnöden Formlosigkeit, wie spröde, ungelenk des Dichters Natur im Ausdruck der persönlichsten Gefühle war.

Auch im Liede, das Kellers eigentlichem Wesen ferner liegt, hat er in der zweiten Periode sich freier bewegen gelernt. Meist freilich gibt der Gedanke diesen Liedern ein zu schweres Gewicht, I 171, 67, 166. Das schweifende, lebhafte Gefühl, das sich in jeder neuen Strophe wieder um ein neues Zentrum kristalliert, gibt wenigstens manchen Gedichten den losen Aufbau des Liedes, freilich meist in schwerer, bilderbelasteter Pracht, I 22, 193, Br. 430[2]. Die singbaren, leichtbewegten Rhythmen des Liedes wie in I 23 sind selten geblieben.

Die Naturlyrik tritt an Zahl zurück. Die Gedichte sind kürzer, kondensierter, auch ist der symbolische Gehalt gesteigert gegenüber der reinen Beschreibung, obwohl auch in dieser ein Kleinod wie Winternacht I 74 gelingt[68]). Eine stoffliche Bereicherung bilden die Landschaften und Stimmungen aus Berlin und Umgebung, in denen Keller die Mischung des Kulturellen mit der Natur verständnisvoll empfindet, II 93.

Charakterbilder, in der ersten Periode nur in den Anfängen vorhanden, haben sich nun in reicher Fülle entfaltet[69]). Meist sind sie nicht wie die alten Weisen von prägnanter Knappheit, sondern breit anschaulich entwickelt. Die Freude am Charakterisieren hat auch zum Entwurf eines Zyklus von Wein-Charakteren geführt[70]).

Mit besonderer Vorliebe wählt Keller seine Gestalten aus dem Volk: Bauer, Bettler, Magd, Kellnerin, Wäscherin, Kinder[71]). Dazu regte ihn gewiß zum guten Teil romantischer Geschmack an, vor allem soweit es sich um das Phantastische, Müßige der Charaktertypen und ihres Treibens handelt. Auch die Beschäfti-

gung mit Jeremias Gotthelf und Auerbach hielt ihm das Volk als literarischen Stoff gegenwärtig. Aber den stärkeren Anteil hat, neben den Erinnerungen aus der Jugend, der offener und tiefer den Menschen ins Gesicht und Herz schauende Blick des gereifteren Dichters, der die Gestalten aus dem Volk am liebsten erfaßt und darstellt, weil sie plastischer sich geben als die Gebildeten, die den Ausdruck ihres Gefühlslebens beherrschen.

Grade bei der Charakterdarstellung, aber auch sonst, findet sich nun öfters romanzenhafte Anlage[72]). Die Hauptsache bleibt zwar in der Regel die Darstellung der Charaktere, nicht die Handlung. Aber es ist doch bezeichnend, daß gerne ein Vorgang den Rahmen der Anlage gibt. Man wird sich dabei erinnern, daß der Dichter damals viel mit seinem Jugendroman und mit Novellenplänen beschäftigt war und sich also leicht im Ton des Erzählens bewegte.

So ist die Lyrik der zweiten Periode an Zahl geringer als die der ersten, an selbständiger Eigenart aber kräftiger und an Mannigfaltigkeit des Stoffs und der Töne reicher. Und hier eben, auf einem gewissen Höhepunkt, sollte Kellers Lyrik vorläufig abbrechen.

III. Periode: nach 1854.

Mit Kellers Rückkehr in die Heimat beginnt für seine Lyrik eine lange Ruhepause. Sie währt durch die Zeit einer erneuten Bummelei, und auch die für die Novellistik nicht unfruchtbaren Jahre des Staatsschreiberamtes gaben der Lyrik nichts (1861 bis 1876). Wohl aber dem Dichter, der nun „den Segen einer vorgeschriebenen Berufsarbeit“ kennen lernte.

Über seine bisherige Lyrik urteilt er selbst immer wieder unzufrieden. Er klagt, daß er „etwas unzweifelhaft Gutes in Liedersachen erst noch zu leisten habe“, während „das jugendliche Bedürfnis häufiger momentaner Stimmungsergüsse halt vorbei“ sei und „zu einer erneuten reiferen und künstlerischen Periode absichtlichen lyrischen Hervorbringens“ mehr Muße gehöre, B II 385. Die älteren Gedichte, „diese ungeratenen Jugendkinder“, die „unfertigen Zufrühbändchen“ möchte er „striegeln und harmonischer anzukleiden suchen“, B III 74, 88. Er gibt den

Glauben an seine lyrische Fähigkeit nicht auf, schätzt aber nicht mehr allein die Stimmungskraft, sondern vor allem die künstlerische Gestaltung am Gedicht. Doch bleibt er allem künstlichen Machen abhold, B III 136, Köster, Briefwechsel 76.

Ganz unfruchtbar für die Lyrik war jene Zeit dennoch nicht. Zwar frei absichtslose Gedichte hat er von 1855—77 sehr wenige geschaffen [78]), aber seine engere und tätige Beziehung zum bürgerlichen Gemeinwesen und der Entwicklung des Staatenbundes gab zu einer ganzen Anzahl von Gelegenheitsgedichten halb öffentlichen Charakters Anlaß. Das sind nicht mehr polemische, sondern Festgedichte. Im systematischen Teil wird ausführlicher hiervon die Rede sein. Hier mag auf Kellers Antwort an den Zürcher Stadtsängerverein verwiesen werden, der ihn zum Ehrenmitglied ernannt hatte, B II 424: „Die patriotische oder nationale Lyrik leidet gegenwärtig fast aller Orten an einer gewissen Verschwommenheit und Gedankenarmut. Hauptsächlich gilt es, statt der ewigen Verwendung des „donnernden Lawinenfalles“ u. dgl. eine Reihe von sittlichen Ideen und historischen Charakterzügen, welche speziell unser vaterländisches Leben bedingen, in plastische Gestalt zu bringen.“ Diese Gedanken führte Keller in dem Aufsatz „Am Mythenstein“ 1860 im Morgenblatt (Nachgel. Schriften S. 60) weiter aus, indem er öffentliche Wettgesänge zur Belebung der vaterländischen Dichtung vorschlug. Man sieht, der Dichter und der Staatsbeamte haben in jener Zeit ein Bündnis eingegangen. Und wenn in jener Gelegenheitslyrik die vaterländische Festfreude voransteht, so haben die Novellen und der Altersroman vielfach auch den Ernst der politischen Bestrebungen und Kämpfe kräftig dargestellt.

1876 nahm Keller seinen Abschied aus dem Staatsdienst. 1878 erschienen die Züricher Novellen. Eh er sich 1880—82 an sein letztes Novellenbuch, das Sinngedicht, machte, erlebte Keller, zum Teil neben der Umarbeitung des Grünen Heinrich (1879—80), noch eine lyrische Nachblüte, vor allem in dem einen Jahr 1878, aber nimmer ganz versagend bis zur Neuanlage der Gesammelten Gedichte 1882/83. Nun war der Wunsch in Erfüllung gegangen, den er 1857 gegen G. Kinkel aus-

gesprochen hatte, B III 651: er werde vielleicht doch noch einige sonnige lyrische Jahre kriegen, „wo ich jene mehr zufälligen Anfänge zu einem besseren Liederbuch gestalten kann, und zwar ohne dem Schematismus zu verfallen. Dazu gehört vor allem Freiheit, Ganzheit und Unbefangenheit des Lebens; und nachdem die Jugend vorüber, kann ich mir jene nur durch eine Zeit anhaltender künstlerischer Arbeit wieder herbeiführen... Indes wird gewiß der Tag wiederkommen, wo ein freies Lied von selbst entsteht und die steifen Finger wieder leicht werden und zu skandieren anfangen; denn es skandiert sich am Schwertgriffe der Freiheit mindestens so leicht als auf dem Nacken einer Römerfrau.“ Aber nun urteilte Keller nicht mehr so zuversichtlich über diese seine Alterslyrik. Er korrespondiert darüber mit Storm (Köster 32): „Sagen Sie mir, ob ich mit dergleichen Spätlingsgelüsten fortfahren soll oder ob ich besser aufhöre? Diese Verübungen kosten mich, sofern es Neuentstehungen sind (welch schöne Worte!), so unbillig viel Zeit, daß ich das Wasserwerklein gern abstelle, wenn es nur Schaden anrichtet. Und dennoch empfinde ich einen gewissen Reiz dabei, indem man nämlich immer etwas zu spielen und zu tun hat, ohne daß man an dem verfluchten Manuskript sitzen muß wie ein Leineweber.“ K 46: „Es war mehr ein Versuch, die Handgelenke zu probieren, ob noch die Kraft da sei, das Alte zu sammeln und zusammenzubinden mit einem Notreifen zum letzten Gange oder Gewatschel. Ich hoffe, diese Arbeit nächstes Frühjahr vornehmen zu können, und muß eben dann etwas geübt sein, da und dort im Fluge etwas Neues oder Ergänzendes aufzuhaschen, wenn die Laune der früheren Tage wach ist und die Weisheit des Alters oder deren berühmtes Gegenteil wenigstens dabei steht.“ An Petersen, B III 413: „Es gibt eine gewisse Zahl Gegenstände, die einem jungen Poeten nicht einfallen können, sonst würde ich diese Nachernte mir nicht erlauben...“ Trotz der herben Selbstkritik zeigen seine Spätlinge eine innige Freude am künstlerischen Spiel, vergnüglicher und reizender, als er gegen Storm wahr haben will.

Von fremden Einflüssen kann in dieser Zeit nimmer die Rede sein. Aber der Kreis des Miterlebens gegenüber andern

Lyrikern hat sich ungemein erweitert. Keller hat manchen Dichter in seine Achtung aufgenommen, den er sonst aburteilte oder dessen Art er ferner stand.

Vor den Klassikern zeigt er die höchste Achtung. Lessing, dessen Werke ihm stets zur Hand standen, hat er als dem großen Kritiker schon im Apotheker von Chamounix ein Denkmal gesetzt. Wie ihn der Prolog von Goethes Faust ergriff, erzählt B III 296, aber er meinte auch, „zu einer Zeit, da Schiller stark hinter Goethe zurücktreten mußte“, wenn die einseitige Lobpreisung Goethes so weiter gehe, „so fange er eine Verschwörung an.“ Im Gefühl, daß er selbst von jeher mit Willkürlichkeiten im ästhetischen Stil zu kämpfen hatte, sagt er bewundernd, wie er „täglich von neuem sehe, wie unsere Großen, die Goethe und Schiller, immer mit heiligstem Ernste zu Werke gingen und in ihren Hauptsachen jede Spaßhaftigkeit sogar aus den Gedanken verbannten“, B III 431. Seinen Prolog zur Schillerfeier in Bern hat er möglichst Schillers poetischer Gestaltungsweise angepaßt. Und auch der Apotheker von Chamounix sollte ursprünglich mit einer Verherrlichung Schillers schließen, die nachher selbständig abgetrennt wurde: II 153.

Von den Romantikern hat er die Vorliebe fürs Wunderhorn und die Nibelungen behalten. Die Gestalten der letzteren tauchen in dem Spätgedicht I 178 auf. Szenen im Stil von J. Kerners Reiseschatten liebte er humoristisch zu erzählen, B III 294.

Den Vorwurf des Heinesierens weist er im voraus gelegentlich der Sieben Legenden zurück, deren Ironie der alten ewigen Art entsprungen sei, die schon bei Voltaire und Lucian dagewesen sei, B III 78. 1884 hat er sich noch einmal dagegen zu verwehren, als wolle er mit dem Apotheker von Chamounix oder gar im „Modernsten Faust“ Heine verhöhnen, B III 565.

„Die Idyllen Hebels reichten nach seinem Urteile direkt an den Homer hinan“, B III 296.

Das Junge Deutschland nennt er 1858 „abgestorben“ B II 420, und freut sich 1875 über die unfreundliche Behandlung, die Kuh demselben, bes. Gutzkow, angedeihen läßt, B III 212.

Wegen Herweghs fragt er 1875 bei der Goeschenschen Buchhandlung an: „Wie stehts jetzt auch mit den neuen Gedichten Herweghs? Freilich, wenn neben der unzeitgemäßen Polemik gegen Deutschland und seine Führer nicht ein gewisser Stock rein poetischer Sachen da ist, welche das Bittere versüßen, so könnte die Aufnahme unerfreulich ausfallen," B III 185.

Hebbel war ihm immer unsympathisch, als Mensch und Dichter. Er urteilt hart, wenn auch bedauernd über dessen „Grübeleien, dieses müßige Herausfordern und souveräne Behaupten von Dingen, welche niemand bestreiten wird", B II 140. Er nennt ihn „genial, aber durchaus neusüchtig", B II 259. Als er später mit E. Kuh bekannt wurde, milderte er sein Urteil über die „harten Ecken und einige Ungeschicklichkeiten des Dichters", die „den Fernerstehenden" „zu Lieblosigkeiten verleiten", B III 196.

Günstiger wird sein Urteil über die weicheren Formkünstler, vor allem über Geibel, den er „sehr fein und liebenswürdig" findet, B III 359. Frey nennt ihn unter Kellers Lieblingen (Erinner. 19). 1884 schreibt Keller anläßlich Geibels Tod an Storm: „Nun ist der edle Geibel auch dahin, soweit er hin sein kann, und mit ihm eine letzte Gestalt einer Zeitepoche oder Kategorie verschwunden, die nicht ohne heiligen Ernst, aber auch nicht ohne ein wenig überschüssiges Pathos gelebt hat," K 195.

Anerkennende Worte über Paul Heyse finden sich seit 1854 mehrfach, zunächst über seine Novellen, dann auch über seine Verse. So an Storm 1878 mit einer leisen Einschränkung des Lobes, K 45: „Vielleicht kommt die rechte lyrische Zeit für Heyse, wenn ihm die Reime erst nicht mehr so leicht fallen und dafür die Erinnerung mit ihrer Macht ins Leben tritt." Rodenberg schickt er 1879 Gedichte in seine Rundschau, „obgleich es schlimm ist, mit Paul Heyses virtuosischen und graziösen Poesien gewissermaßen zu konkurrieren", B III 415. Heyse war einer der intimen Freunde Kellers, mit denen er in voller Offenheit über literarische und persönliche Dinge korrespondierte. Vgl. auch B III 426, K 77, 207.

Auch Mörike gehört zu den feinfühligen Künstlern der Lyrik, die Keller erst spät, aber um so nachhaltiger lieb gewann. Seit 1873 spricht er in seinen Briefen öfters von ihm, B III 104. Besonders schön sind die Worte, die er dem toten „edlen Mörike“ widmet, dessen Hinscheiden er verspätet erfuhr: „Es ist gewissermaßen wie beim Abscheiden eines stillen Zauberers im Gebirge oder beim Verschwinden eines Hausgeistes, das man erst später inne wird,“ B III 197, 200. „Es ist, als wenn ein schöner Junitag dahin wäre mit Mörike,“ B III 215 [74]).

Mit Theodor Storm kam Keller durch Vermittlung seines Schleswiger Freundes W. Petersen in Briefwechsel und Freundschaft. Der von Alb. Köster 1904 veröffentlichte Briefwechsel beider Dichter gibt äußerst wertvolle Aufschlüsse über das Schaffen und die gegenseitigen Anregungen der beiden wie über ihre grundverschiedenen Naturen. Keller hat sich durch Storms Bemerkungen zu manchen kleinen Änderungen seiner Gedichte bestimmen lassen. Auch regte ihn Stormlektüre fruchtbar bei der Korrektur seiner Gedichte an, K 29.

Der Einfluß dieser letzteren echten Lyriker kam Keller gewiß sehr zu statten, dem von Natur die Feinhörigkeit und das Liedertalent jener abging. Denn wenn Keller auch erwähnt, er habe „Jugendgedenken“, „das melodische Lied, einst leise singend gemacht“, mit welchem Gesumme ihm Rhythmus und Weise der Baumgartnerschen Komposition übereinzustimmen schien, B I 291, so sind seine Gedichte doch im wesentlichen nicht gehört, sondern gedacht, und bedeutsamer ist seine Bemerkung: „das Ohr kann bei mir nichts tun, da ich von Anfang an weder für mich allein laut las, was ich geschrieben, noch jemals eine Umgebung hatte, der ich etwas vorlesen konnte oder mochte“, K 125. Das trifft den wundesten Punkt an Kellers poetischer Form.

C. F. Meyer war zu verschieden von Keller, als daß ein gedeihliches Verhältnis zwischen beiden hätte entstehen können. Aber das hinderte Keller nicht, den Wert seiner Gedichte voll anzuerkennen und zwar geradezu auffallend seiner Lyrik im Besonderen [75]).

Sein ästhetisches Verständnis auch für das lyrisch Unvollkommene, wenn nur Geistvolle geht bis zu einer Würdigung von Fr. Th. Vischer, mit dem er persönlich und literarisch befreundet war, B III 411, und D. F. Strauß, wenn er an Rodenberg schreibt, B III 538: „Was würden Sie gelegentlich zu einer Zusammenhaltung Vischers und Straußens als lyrischer Dichter und Nichtdichter sagen, einer Würdigung des Talentes und lyrischen Bedürfnisses zwei so bedeutender und in so verwandter Lage befindlicher und sich nahestehender Männer?"

Auch mit den plattdeutschen Dichtern Reuter, B III 193, und Klaus Groth, B III 562, hat er sich befreundet, läßt aber auch ein paar geharnischte Bemerkungen gegen die Virtuosen und Fanatiker des Dialekts los, die das Hochdeutsche verachten.

Überhaupt verficht er energisch den festen Zusammenhang der gesammten deutschen Literatur und lehnt sich kräftig gegen die Auffassung auf, „als ob es eine schweizerische Nationalliteratur gäbe". „Denn bei allem Patriotismus verstehe ich hierin keinen Spaß und bin der Meinung, wenn etwas herauskommen soll, so habe sich jeder an das große Sprachgebiet zu halten, dem er angehört," B III 458. Er selbst stilisierte aus dem Dialekt aufgenommene Wendungen ins Schriftdeutsche.

Bei all dieser Weite seiner ästhetischen Bildung liebte er ausführliche kritische und ästhetische Auseinandersetzungen nicht, C. F. Meyer a. a. O. 23: „Ästhetischen Betrachtungen war er abhold, nicht minder landläufigen Stichwörtern wie Realismus, Pessimismus usw. Gerne dagegen besah und untersuchte er den einzelnen Fall, das besondere Motiv und sprach stets zur Sache." Er ging „den Schlagwörtern, wie Pessimismus, Romantik usw. geflissentlich aus dem Wege. Um die Erkenntnis der Kunst und ihrer Technik auf das ernstlichste und unermüdlichste bemüht, musterte er zwar Ästhetiken und dergleichen mit Aufmerksamkeit, aber er verlor dabei nie aus den Augen, daß im Grunde nur der Kunstrichter etwas taugt, der im einzelnen Falle und namentlich gegenüber einer neuen Schöpfung weiß, worauf es ankommt und was schön und poetisch ist". Frey, Erinner. 11.

Für seine Spätlingsgedichte gilt am meisten in seiner gesamten lyrischen Entwicklung seine eigene Definition des Schönen als der „mit Fülle vorgetragenen Wahrheit“ und man versteht, daß er die Kürze gerne Schroffheit und das Schlanke dünn und mager nannte, C. F. Meyer 23. Er suchte oft peinlich das Reale lange „bevor er Zola las“, verhielt sich gegen geschichtliche Stoffe merkwürdig spröde und verredete sie einmal ganz und gar: „Der Wirkung einer weiland geschehenen und überlieferten Sache bin ich bei weitem nicht so sicher als der Wirkung einer von mir selbst angeschauten“, pflegte er zu sagen (a. a. O.). Das widerspricht seiner eigenen Übung; er empfand wohl das wachsende Bedürfnis der Zeit nach strengerem Wirklichkeitssinn und legte sich eine geistige Zucht auf, während seine ursprüngliche Anlage und die Erinnerungen seiner literarischen Jugend ein freieres Walten der Phantasie begünstigten.

Die Naturpoesie hat wenige Nachblüten erlebt, die das Bestreben zeigen, Neues zu finden. Schon die Zeitlandschaft von c. 1858 gehört hierher, etwa auch die feinempfundene kleine Passion von c. 1873. Die Rheinbilder zeigen das Streben nach äußerster idyllischer Schlichtheit; man darf vielleicht entfernt an Mörike denken. Das Weinjahr bringt in neuer Weise historische Erinnerungen in Verbindung mit der Naturstimmung. „Land im Herbste“ lenkt in die alte Weise zurück, aus einer Naturstimmung sich Reflexionen entspinnen zu lassen. Interessant ist der Kommentar, den Keller selbst Storm gegenüber zu dem Gedichte gibt; er will sich nicht nur auf Persönliches beziehen, sondern auf die öffentlichen Zustände; das war von Anfang an der Charakter jener Reflexionen, die ihm so gern aus Naturstimmungen hervorsprießen, seit 1844 „Stille der Nacht“: er trennt nie persönliches und öffentliches Leben. „Abend auf Golgatha“, Kellers einzige Distichen, erinnert in seiner traumhaften Stimmungsfülle an die zwei Gaselen „Trost der Kreatur“ in der religiösen Stimmung leise an Mörike (etwa „Auf ein altes Bild“).

Auch die Erotik findet noch sanfte Nachklänge, schon 1859 das etwas groteske „Untergehende Liebe“, c. 1880/82 die weichen Erinnerungen II 142 und I 94.

Die politischen Verhältnisse haben neben Festgedichten 1859 das Stimmungsbild „der Waadtländer Schild“, 1879 den grotesk satirischen Erguß „Nacht im Zeughaus“, 1878 in galliger Entrüstung „die öffentlichen Verläumder“ hervorgerufen, Nachträge zu den Antipanegyrika. Aber diese paar lyrischen Politika treten zurück hinter der Politik der Novellen und des Altersromans. Der Zeitgeschichte gehören II 61 und 62 an, beide wenig glücklich; der große Wurf des zeitgenössisch historischen Hintergrunds gelingt dem Dichter der Parteipolitik nicht.

Polemik findet man allerlei in den Epigrammen, II 27.

Zwei Gedichte (II 123, 33) suchen Gedanken recht ungeschickt und künstlich zu allegorisieren; Keller findet leichter den Weg von stimmungsvoll erlebter Anschauung zum Gedanken als vom Gedanken zur künstlichen Anschaulichkeit.

Zu persönlichem Gefühlsausdruck gelangen noch zwei schöne Lieder, das „Abendlied“ und das „Spielmannslied“, ersteres in seinem rein lyrischen Ton einzigartig bei Keller, an Mörikes Weise anklingend, aber doch fester als dieser beim bestimmten Einzelbild bleibend. „Die paar Ströphchen“ sind nach Kellers Bericht „mühelos und aus sich selbst entstandene Lufttöne“, K 76.

Die beiden Scherze „Tod und Dichter“ und „Stutzenbart“ hat drolligerweise Storm in der jovialen Art ihres Humors nicht erfaßt, K 68, 76. Es ist ja ein Körnchen Kellerscher Derbheit darin, aber sehr gemildert und verfeinert, wohl ein wenig unter Mitwirkung von Mörikes Humor.

Das Übergewicht unter den Spätlingen haben die Romanzen [76]). An einen Einfluß von C. F. Meyers Balladen ist nicht zu denken, schon weil Keller von diesem nur die Lyrik lobt, vor allem wegen des tiefen Unterschieds in der Darstellung, eher wieder an Mörike, am besten nur an Kellers eigene Novellen, deren Geschmack sich hier spiegelt. Daß es dem Dichter nicht so sehr um den Vorgang zu tun ist als um Stimmung und Charakteristik, zeigt seine Bemerkung gegen Storm über die Schwurgerichtsgeschichte, K 76. Bei der Fülle der anschaulichen Gestaltung und des Aufbaus möchte man fast an ein Zurückgreifen auf Goethes und Schillers Balladen denken; vor allem gemahnt „der

Narr des Grafen von Zimmern“ wie eine lächelnde Reminiszenz an den „Gang zum Eisenhammer“. Aber was die klassischen Balladen von denen Kellers unterscheidet, ist der große, straffe Zug ihrer Handlung, der alles ausmalende Beiwerk beherrscht, besonders technisch absichtsvoll bei Schiller, während Keller die Handlung nur als loses Gerüst für seine anschaulichen Schilderungen benützt. Wie er geflissentlich den Faden der Handlung verwirrt, um das Interesse von der Spannung des Vorgangs hinweg auf die Stimmung des Gegenständlichen zu beschränken, zeigt deutlich „ein Schwurgericht“.

Nicht alle Entwürfe jener Jahre kamen zur Ausführung. B III 637 überlieferte einige Prosaskizzen zu Gedichten aus den 70er Jahren. Drei derselben sind halb romanzenmäßig gedacht, aber das poetische Gefühl richtet sich auf die Situation und ihren Stimmungsgehalt, ähnlich wie in den angeführten Romanzen. Ähnliche durch Handlung bewegte Situation zeigen schon die Gedichtpläne vom Anfang der 60er Jahre, die B II 542f. abdruckt. An das Abendlied und Land im Herbst klingen in Natursymbolik und feierlich freudiger Altersstimmung ein ungefähr gleichzeitiger, B III 637, und ein ganz später Entwurf, B III 627, an. Es ist eigentümlich, wie jene Entwürfe der Spätzeit mit ihren romanzenhaften Situationen den frühesten Entwürfen von 1843 verwandt sind, die auch ein stark idyllischepisches Element haben, B I 202—5, und die noch im selben Jahr von den gedankenhaften Skizzen verdrängt wurden, B I 210f., 214f., 296. Diese Eigenart der Spätgedichte stammt also nicht nur vom Einfluß der Novellen, sondern eine frühe Anlage kommt hier endlich zur Entfaltung.

Zum Schluß ist die Endredaktion für die „Gesammelten Gedichte“ von 1883 zu besprechen. Über seine Arbeit daran erfährt man allerlei aus dem Briefwechsel mit Storm. So schreibt er 1878, wie er nachts in Storms Novellen gelesen, K 29: „Ich geriet dann über dem Blättern in Ihren hübschen Bänden aufgeregt plötzlich an meine eigenen alten Gedichte, die zu gelegentlichem Durchsehen auf dem Tisch liegen, und hantierte mit dem Bleistift bis gegen zwei Uhr morgens darin herum, fand bessere

Schlußzeilen, schrieb Strophen, wo es mich freute, ganze Lieder ohne Besinnen, machte andere Überschriften, kurz, ich kam in den paar Stunden weiter als sonst in einem halben Jahr, und das danke ich dem bloßen Kontakte mit dem Mann am fernen Nordmeer". 1881, K 125: „es handelt sich um einen ganzen Rattenkönig von Gewissensfragen, die ich mit mir abmachen muß". 1882, K 146: „Übrigens bin ich momentan ebenfalls an meiner Gedichtausgabe beschäftigt, schreibe ab, rezensiere während des Schreibens und mache neue Strophen, zuweilen ganze Gedichtchen. Es ist eine nicht unlustige Arbeit und kostet viel Zigarren, da man dabei immer im Zimmer herumläuft und durch Garten und Wiesen".

Auch über die schließliche Gestalt der Sammlung und ihre Aufnahme bei der Kritik erklärt er sich gegen Storm. September 1883, K 183: „es sind zweiunddreißig kompresse Bogen geworden, die keineswegs ein Kompendium der Logik enthalten, was ich absichtlich so gelassen habe, da das Leben mir so gewesen ist. Dafür sind's Verse! Aber was für welche, das ist die Frage". Ähnlich an C. F. Meyer November 1883, B III 545: „So ist das Buch gewissermaßen von selbst am Wege gewachsen, wie eine ungefüge dicke Distel. Aber sie ist am Ende wenigstens geworden". Über die lobenden Kritiken freute er sich halb, halb mißtraute er ihnen. So B III 547: „er könne das Gefühl nicht loswerden, daß es kein lyrisch melodiöses und vielfach zu prosaisch und rauh sei". „Was meine eigene gereimte oder geverste Dichterei betrifft, so hat dieselbe unerwarteterweise ein ziemliches Geräusch gemacht und in der Beurteilung fast noch mehr Widersprüche erfahren, als sie selbst enthält, so daß das böse Gewissen, das mich plagte, gerade hierdurch einigermaßen beruhigt wurde", K 190.

Daß Keller von der Endgestalt seiner Gedichtsammlung nicht voll befriedigt war, ist erklärlich, sein ästhetischer Standpunkt hatte sich in den vier Jahrzehnten seines Dichtens wesentlich geändert, und diesen tiefen Unterschieden konnte die ausgleichende Feile nicht abhelfen. Manches war sachlich veraltet, was einst im poetischen Empfinden des Dichters eine zu große Rolle gespielt hatte, als daß es in der Sammlung seiner Lyrik fehlen durfte;

das gilt vor allem von der politischen Lyrik, deren Beseitigung Keller ernstlich erwog, B III 278.

Da P. Brunner im ersten Teil seiner Studien und Beiträge zu Gottfried Kellers Lyrik an der Hand seines Lesartenverzeichnisses eine eingehende Besprechung der Variantentechnik des Dichters gibt, habe ich hier auf Einzelheiten nicht einzugehen und gebe nur einen Überblick.

Das Schwergewicht fällt auf die kleinen Änderungen des Einzelausdrucks zum Zweck einer formellen Glättung im Sinne von Kellers verfeinertem ästhetischem Empfinden. Es handelt sich teils um größere Deutlichkeit und Anschaulichkeit gegenüber dem Schwulste des jugendlichen Stils, teils um Abdämpfung allzu greller Töne der Leidenschaft und Ausmerzung aller sentimentalen Überschwänglichkeit, teils um gleichmäßige Verbreitung der poetischen Fülle, wo der Ausdruck noch hölzern und unbeholfen war. Keller hält, soweit möglich, am Aufbau der Sätze und Strophen sowie an den Reimen fest und hat ein hervorragendes Geschick, durch Änderung scheinbar geringfügiger Kleinigkeiten seinen Zweck zu erreichen. Die hohe Kunst dieser Variantentechnik zeigt z. B. Trauerweide II, wo ganz leise die Geschmacklosigkeiten beseitigt sind und die Stimmung ungemein vertieft ist. Es liegt ein großer Fleiß und viele Feinfühligkeit in dieser fast von Zeile zu Zeile fortschreitenden Korrektur, die mehr den sachlichen Ausdruck als die metrische Schmeidigung betrifft.

Dagegen scheute Keller die Umgießung eines festzuhaltenden Motivs in eine neu zu findende Form, wie C. F. Meyer und Heine sie oft übten. Wo nicht durch kleine Veränderungen zu helfen war, wo eine ganze Strophe hätte eingeschaltet werden müssen, da strich Keller am liebsten die ganze Strophe. Zuweilen ersetzte er das Ausgefallene durch ein neues Motiv; aber meist fiel das Gestrichene einfach weg. Das war gegenüber den vielen Längen, den vielstrophigen Gedichten der Jugendlyrik angemessen.

Andrerseits sind viele neue Strophen hinzugekommen, häufig neue Motive, die dem Dichter unversehens in den Sinn kamen. Sie widersprechen teilweise der Ökonomie des Gedichts, wie die

Schlußstrophen in Trauerweide II, in Alte Weisen X, in Melancholie, in Revolution. Es war eine wirklich schöpferische Arbeit, der wir viele der schönsten Strophen Kellers verdanken, wie die Schlußstrophen von Frühling des Armen I 49, Vier Jahreszeiten I 166, Morgenwache II 35, die beiden letzten der Klage der Magd II 74, die drei letzten von Trauerweide I, I 91, einige der besten Strophen in „der falsche Hafisjünger“ II 34, die Hälfte von Frau Rösel II 46 und der Kürassier II 48 usw. Wenn man das in Betracht zieht, wird man die letzte lyrische Blüte richtig würdigen, ihr Ertrag ist ebenso sehr den alten als den neuen Gedichten zugute gekommen. Dazu kommt die positive schöpferische Leistung der neuen, vielfach zyklischen Anordnung, die vor allem im ersten Bande vorzüglich gelungen ist.

Über die Ausmerzung vieler Gedichte wird man verschiedener Ansicht sein. Manches mußte aus stofflichen Gründen fallen, da Zeit und Dichter sich gewandelt hatten, vor allem in politischen und religiösen Dingen. Und dann machte es Keller mit den Gedichten wie mit den Strophen, die ihm nur halb gefielen: er schmolz sie nicht um, er warf sie beiseite. Mir persönlich gefällt z. B. der Sonett Br. 411[2] besser als sein weitschweifiger Doppelgänger „der Nachtschwärmer I 79, die Schnurre von Prinz Schuster B. I 441 zeigt köstlichen Humor und die Ballade vom jungen Mörder Haube B. II 527 hätte wohl ihre Stelle neben dem Schwurgericht verdient, wie das Gedicht vom Champagner B. I 444 im Zyklus der Weincharaktere und der Jugendfeind aus dem Grünen Heinrich Br. 429 neben den Jugendfreunden. Von den Liebesgedichten hat Keller wie die beiden Heidelberger Br. 404 vielleicht auch das ergreifende ältere von der Liebsten im Sarg Br. 416[2] vor allem zurückgezogen, weil sie ihm zu persönlich waren. In aller seiner Schauerlichkeit ist das Seemärchen Br. 405 von packender Kraft. Aber man darf mit Keller nicht darum rechten, daß er solche Gedichte nicht in vollendeten Zustand brachte, sondern ausschied; das lag in seiner Methode des Redigierens.

Anhang.

Über Kellers Koloristik.

Bei den Romantikern sind die Farben mit Vorliebe auch symbolisch, unanschaulich gebraucht und finden sich darum in Gedichten aller Art. Ganz fehlt auch bei Keller der übertragene Gebrauch nicht: I 80 immergrüner Jugendsinn, 125 [2] grüne Erdenzeit, II 94 grünes Leben, II 93 ferneblaues Leben, I 222 morgenrote Bahn, II 66 rosenroter Tag, I 222 grauer Untergang, dunkle Zukunft, II 90 dunkler Zorn, golden nennt er I 128 [1] den Ruhm, 139 die Ruh, 232 den Frieden, 222 die Pflicht, II 15 die Frühe, II 123 der Neider Schar, er spricht von goldner Wende I 200, goldner Spur 211, goldnem Los II 119, Gold auf der Zunge II 58. Aber meist sind die Farben sinnlich unmittelbar empfunden, häufig wie bei den Romantikern mit pathetischer Leuchtkraft; aber während bei Eichendorff das Pathetische an einzelnen Farben haftet wie Blau, liebt es Keller wie zuweilen Tieck, mannigfache und kontrastierende Farben aufzuhäufen, so daß eine lebendig bunte Vorstellung entsteht; vgl. z. B. I 42 Rotgold, weiß, schwarz, I 72 grünende Auen, Morgen- und Abendrot, meergrüne Gewänder, goldene Farben, blutrotes Mohnfeld, I 113 rot und weiß, und so farbensatte Bilder wie I 145, 164, 236, II 23, 86, 139 u. a. Auch in der Verwendung der einzelnen Farben unterscheidet sich Keller von den Romantikern: nicht nur verfügt er über eine viel größere Zahl von Farben und deren Nuancen, er gebraucht die Farben auch viel weniger in stereotypen, vielmehr in immer neuen Verbindungen mit anschaulichen Begriffen. Ich gebe eine Auswahl von Beispielen. Grün ist seine Lieblingsfarbe. Grün sind Matten

und Auen I 48, 40, 72, 189, II 136, Weiden I 203, Rasen I 211, Saaten II 23, Halme I 60, 68, Gras I 92, II 95[1], Moos II 104, Rankenwerk I 153, Schilf 164, Kleefeld II 72, Knospen I 33, Blätter I 47, II 139, Laub I 84, Baumkronen II 93, Wald II 53, I 51[2], Eichen I 94, Palmen I 203, Linden I 217, Lorbeer II 129, Berg I 80, Tale 26, Grund 54, Küsten 25, Erde 83, Weltgestalt 71[2], See II 78, Limacus I 236, der Rhein I 177[2] und sein Wogenband I 165, Wellen I 164, Flut 92, Eis I 74; er spricht vom grünen Feuer des Frühlings I 44, von des Lorbeers grüner Flamme II 129, vom grünen Wunder des Tannenbaums I 143. Auch Samtgewand I 51[2] und Mantel II 60 sind grün. Er liebt die substantivierte Form I 279, II 81[2], besonders in Zusammensetzungen I 84, 203, 211, II 23, 60, auch die Verba grünen, besonders im Partizip I 48, 92, und ergrünen II 95[1] finden sich, ebenso die Steigerung grüner I 185[2] und grünste (Wellen) I 164. Nuancen sind z. B.: hellgrün I 143, II 101, dunkelgrün I 94, blaugrün (Gletschergewölbe) II 134, meergrün I 72. — Nicht so häufig wie grün ist die romantische Lieblingsfarbe blau, besonders in Verbindung mit Himmel I 33, II 42, 95[1] (ätherblau I 80, 187), Luft II 84, 104, Duft (ferneblau) II 136, Dämmer II 136, I 51[1], Hügel II 118, Meer I 33, See I 236, Flut I 95, Strom II 88, Wogen II 44, Augen I 33, 83, II 44, 83[2], Blick II 139, Flachsblüten II 23, verbal: I 56, 87[2], II 131, 139, substantiviert: das Blau I 51[1], II 49, II 136, Bläue I 54, 44, nuanciert: bläulich I 84 (Sterne), tiefblau I 151, grundlos Blau II 49, dunkelblau II 84, ferneblau II 93, 136, blauer Purpur II 113. — Auch rot ist nicht selten, besonders von Rosen I 41, 42, 84, (rosenrot II 58, 66, rosig I 32, 35, 36), Blut I 63, 184, 276 (blutrot I 72, blutigrot I 250), Wein I 113, 174, II 81[2], Lippen I 67 und Mund II 77[1], 83[2], 142, sonst von Feuer I 236, Lohe 151, Gold 42, Rauschgold 90, Morgen 232, Abendstrahl II 90, Laub II 142, Korallen I 236, Haut ebenda, Hitze II 108, Hemd I 213, Mantel I 250, Mützlein I 98, Feder 174, substantiviert häufig in den Zusammensetzungen Morgen- und Abendrot, verbal: rot werden I 84, erröten I 187, nuanciert: rosig (s. o.), rosigblaß I 178, blasses Rot 91, Rosa und Lila I 84, purpurrot I 81, vgl. auch rotbeblümt II 72,

seligrot I 29. Neben Rot kommt einige Male Purpur vor: I 36, 60, 67, 84, 174, II 42, 79², 126. — Weiß ist sehr häufig und von vielerlei Dingen gebraucht, wie: Schnee I 74, II 82, 142, Brot I 167, 276, II 144, Rosen I 84, 141¹, II 142, weiter Wangen I 22, Kinn II 77¹, Arme II 139, Hand I 89, II 90, Schoß II 113, Haar I 189, Bart II 124, Feder II 79², Zipfelmütze II 32, Schurz I 236, II 32, Linnen II 118, Segel II 152, Sommerwolken I 80, Wolkenfrauen II 93, Nachtweib II 78, Brandung I 25, Rhein I 164, Stein II 104, Firne II 44, 126, Blüten I 50, II 131, Apfelbaum I 35, Gartenhaus II 139, Aar II 44, Milch I 222, Lilie I 95, Pergament I 184, Dämmerlicht 60, die Sonne weiß und sonderbar I 65. Nuancen wie weißlich I 41, 173 oder weißlich schimmernd I 53 sind nicht häufig, mehr Zusammensetzungen wie das ziemlich stereotype schneeweiß 79² (besonders auch weiß wie der Schnee), blütenweiß II 100, silberweiß II 53. Doch ist weiß meist als anschauliches Farbwort gemeint; wo es nicht so sehr auf das Anschauliche als auf das Poetische der Leuchtkraft ankommt, wird Weiß durch Silber ersetzt, vor allem in Zusammensetzungen (vgl. I 25, 32, 36, 64, 80, 84, 90, 143, 145, 153, 164, 189, 203, 211, 217, 279, II 66, 83¹, 86, 113, 136, 152, 153). — Sehr viel weiter geht das bei Gelb, das außer in II 148 (Blatt) poetisch zu Gold geworden ist (oft als Hauptwort I 36, 84, 151, 187, II 86 u. a., dann besonders vom Wein I 250, II 35, 132, weiter s. I 17, 24, 26, 29, 32, 33, II 51, I 38, 72, II 23, I 80, 84, 90, 109, 110², 123, 141², 171, 187, 189, 205, 221, 232, 250, II 49, 56, II 58, 79², 84, 95¹, 101, 116, 137, 139, 146 und mehr). — Neben diesen starken, bunten Farben nennt Keller aber auch gern solche, die poetisch minder geschätzt, um so mehr aber an der Wirklichkeit beobachtet sind, die dunkeln und unklaren Farben. Er ist darin viel realistischer als die Romantik. So findet sich zuweilen braun (I 33, 68, 72, 145, 236, 285, II 72, 77¹, 86, 90, 105, 118), vor allem aber mit einiger Vorliebe grau (I 24, 29, 60, 68, 176, 177¹, 178, 189, 222, 250, II 132, I 279, II 58, 95¹, 120¹, 131, 144; silbergrau I 13, eisgrau I 141, stahlgrauer Bart I 236, sündengrauer Hecht II 84, ergrauen II 146). Ziemlich selten ist schwarz (I 29, 62, 42, 71², 72, 74, 95, 109, 290, von den Haaren I 145,

164, 189, 236), sehr häufig dagegen Dunkel in allen möglichen Formen, Zusammensetzungen und substantivisch (s. z. B. I 18, 20, 23, 28[2], 29, 31, 39, II 148, I 48, 50, 53, 60, 62, 72, 115, 153, 164, II 122, I 187, II 129, I 195, 236, 279, II 12[3], 35, 90, 139, 144, 148, 153 u. a.). Auch sonst verfügt Keller über vielerlei Farben- und vor allem auch Lichtbezeichnungen in mannigfacher Abwandlung, wie: hell, klar, licht, blaß, falb, fahl, bleich, verblaßt, verblichen, finster, glimmend, dämmernd, tauiger Schimmer I 41, geheimerhellt I 29, strahlenhell und strahlendhell, strahlend, taghell, grell erleuchtet I 39, blendend, blank, wasserklar II 83[2], kristallen (I 32, 56, 250, II 142, 136), ferner Sonnenglanz I 189 u. dgl. Derartig fein abgewogene Ausdrücke (oder z. B. das zweimalige „schwarz verhüllt" I 29, 62, weiß umgeben I 90) zeigen, daß Keller vom Sinneseindruck ausgeht und ihn möglichst zutreffend zu bezeichnen sucht. Das rückt ihn von den Romantikern ab, denen der Sinneseindruck in allgemeineren Gefühlen zerfließt. Damit soll nicht geleugnet werden, daß er besonders in der Jugend in seiner Koloristik von jenen auch beeinflußt ist. — Auch die anderen Sinneseindrücke sind realistisch deutlich, doch treten sie alle hinter der Optik stark zurück und werden selten wie in der Romantik mit ihr vermengt. Ganz wenige Beispiele für klaren Sinnesausdruck: I 57 versalzen und verbittert; I 28[1] „so schwoll der blaue Himmel"; I 13 „ich spürte jenen Körnerwurf"; I 71[2] naß und kalt; II 126 „starret kalt und weiß," „still und kalt"; I 74 „mit ersticktem Jammer tastet sie"; II 21[1] „kühlender Zephyr fächelt den warmen Lavagrund"; I 70 „die Wasser glänzen still und kühl"; s. auch den Schluß von I 28[2].

Anmerkungen zum I. Teil.

[1]) Silbersaite I 77, Silberquell I 47 usw.

[2]) Z. B. I 83, 90.

[3]) Für die Augen z. B. I 85, 91, II 71.

[4]) Bes. I 151.

[5]) I 95, 18, Der Totenkranz I 159.

[6]) I 163, 90, Schalmei II 58.

[7]) Liebesengel I 85, Liebesgötter I 157 u. dgl.

[8]) II 42 (der „Stab“), II 66, I 18.

[9]) II 63 (freilich mit Reaktion).

[10]) (Bes. oft „Becher“ u. dgl.) I 15, II 35, 42.

[11]) Waldhorn Saitenspiel II 42 u. Br. 422, Trompeten und Tambour II 39, Posaune und Zither II 41.

[12]) Z. B. I 123, II 39, I 18, 36, 48, 60, 106, II 66, I 64, 29, II 66, 78, 81, I 15, 20, 47, 59, II 35, 68, B I 433[1], 441.

[13]) Güldne Sommerstrahlen, Maienstrahl, Frühlingsdüfte, seidne Lenzgewänder I 15, Frühlingsschimmer II 68, Morgentau, Morgennebel, Frühlicht, Windsbraut, Sonnenball II 35, Sonnenschild I 29, Ätherblau B I 443[1]. Eine außerordentliche Vorliebe findet sich für Zusammensetzungen mit -Schein, z. B.: Abendschein, Wetterschein, Sternenschein I 104, II 68, Osterschein I 123, Rosenschein I 67, Silberschein II 84, 142, Regenbogenschein II 101, Purpurschein II, 126, lichter Schein II 81[1], goldner (I 250) und güldner (I 90) Schein, sondrer Schein I 90, leiser Sterne Zitterschein I 236.

[14]) Z. B. I 56, 47, 29, II 66 (Silberflüsse), II 78 (grüner unheimlicher See), Br. 421[3] (Bronnen, Springquell), 422 (Zauberflut).

[15]) Besonders häufig finden sich die Eichen, z. B. I 163, II 66, I 29.

[16]) Allgemein: Frühlingsflor I 151, Garten Br. 421[3], Blütenfeld I 29, Blütenlaube B I 443[1], Blütenblätter II 68, Blütenbaum I 156, Kränze und Knospen II 68, Blumen I 157, 42, 47, 60, II 66, 81; speziell: Rosen I 125, 15, II 85, Br. 422, B I 433[1], 444[1], Rosenhag I 29, Lilien I 29, 151, Veilchen I 46, B I 444[1], Reseda II 76, Apfelblüte II 81, Flieder I 15, Alpenrosen Br. 419[1], 427[2], Myrthen Br. 427[2], Herbstzeitlose B I 444[1], Ranunkel B I 441.

[17]) II 39, I 125 Nachtigall, II 81 Täublein, I 15 Schwalbenzug, I 59 Wachtel, II 35 Amselschlag, II 39 Adler, II 68 Drossel. In der Romantik beliebte Tiere sind auch II 81 Fischlein, Papilion (auch bei Goethe), B I 441 Hirschlein u. a.

[18]) I 163 Held, Frauen, ritterlich, Dame; I 60 Königin, Purpur, Schwert; II 56 goldne Altarkelche, Glöcklein (auch II 68, B I 443 [1]); I 15 Kirchenfahne, Burg, Martyrschrein; B I 441 Krone, Königsohn, Jagdschloß, Ahnfrau; Br. 427 [2] Banner; I 163 Lorelei; II 78 Nachtweib; Br. 422 Elfen; II 68 Märchen; Br. 421 [3] Nekromant. Hieher läßt sich auch die häufige Nennung von Kleinodien ziehen, wie Gold, Silber (Silberschleier II 83 [1], silberner Dom Br. 419 [1], Silberthron 427 [2]), Krystall (I 56, II 35, Br. 422), Perle, Krone Br. 427 [2], Edelstein Br. 419 [1], 422 u. a.

[19]) Bronnen, Blust I 23 u. a., s. auch uralt Br 422, urtief 419 [1].

[20]) So findet sich auch das Wort Traum häufig, z. B. I 40, 56, II 66, I 46 leuchtend goldener Traum.

[21]) Z. B. I 29, 32, 36, 53.

[22]) Vgl. I 51, 55, 65, 71 u. a.

[23]) Z. B. I 92, 95, Br. 418 [2].

[24]) So im „Grab am Zürichsee" B I 81: die blaue Ferne, der helle Wasserspiegel, eine frühverblichne Jungfrau, einen altehrwürdgen Greis, oder so drastische Epitheta wie „an Frau C. Schulz" B I 440: schäbig feige Wegelagrer, dürre Käserinde, blumiger Balkon; vgl. auch Br 418 [2], 416 [2], B I 441.

[25]) Z. B. B I 90 („wo lichterloh gebrunnen hat der Huss"), 440, 441 (distinguieret, ausgezieret, schwüle), Br. 414 („die Rosen sind eitel Hektik"), 418 [2] (Schlüsselbeine, Schulterblätter), Br 424 (viele Fremdworte, daneben Vulgarismen), Ges. Ged. I 130, 39, II 46, 45, I 87 [2] (die Gemeinde schnarcht so sanft), II 79 [2] (Wurst und Gefüllsel), I 138, II 32, 107.

[26]) B I 441 („da zahlt er seine Wäschrin aus und bricht mit seiner Liebe"), Br 424 (Ausdruck der Blasiertheit), 416 [2] (schlichte Beschreibung der toten Liebsten), G. G. II 46, 49, I 91 (gelassene Beschreibung der kranken Liebsten: „wie ich mich gebärden mag, es liegt ein Mägdlein ernstlich krank").

[27]) B I 81, 440, Br. 416 [2], G. G. I 87 [1, 2], 91, 57 [1, 2], II 82, 83 [2], 107.

[28]) B I 81 (... liegt ein -Dörfchen, und im Dörfchen liegt ein Kirchhof. Und im Kirchhof wölbt ein Grab sich ... Auf dem teuren Grabe blühet ...), 441 (die vielen dann und da in der 3. u. 4. Strophe), Br 416 [2] (auf ihre dunklen Augen, auf ihre kalte Hand, auf ihre verschlossenen Lippen), 424 (z. B. kalt ist ihr Silberflimmer, und kalt ist mir das Herz, kalt meiner Augen Schimmer), G. G. I 91 (noch glimmt — noch ziert — Str. 2 u. 3, ich lieb' auch — Str. 4 u. 5), II 79 [1, 2], 83 [2].

[29]) B I 81, Br 418 [2], 416 [2], 424, G. G. II 45, I 87 [2], 91, 90, 57 [2].

[30]) In einzelnen Ausdrücken: B I 81 (Jungfrau und Greis), 441 (ein armer Königssohn, Krone von Papier), Br 414 (die Rosen sind eitel Hektik, sterblicher Engel), G. G. I 91 (das Rosengärtlein ist verschneit), II 79[1], [2], vor allem auch in der Anlage ganzer Gedichte. B I 440f., Br. 414, 418[2], 424 (Blasiertheit als Typus der Verlogenheit, des inneren Widerspruchs), G. G. I 130, 39, II, 46, 45, I 87[2], 91, 57[2], 97, 101, 138, II 83[2], 32.

[31]) B I 440f., Br 418[1], G. G. I 130, 39, II 45, I 165, 57[2], 97, 101, 122, II 32.

[32]) I 84, 90, 97, 72, 285, II 116, Br. 408, 412, 416[1], 403, 401[4], 402, 429.

[33]) Schon Köster (Vorlesungen S. 24) macht darauf aufmerksam, daß die Anregung zu I 57[1] (Fischlein und Falke) von Heines Fichte und Palme stammen dürfte (Lyr. Intermezzo 33). Keller hat sich dieses Gedicht zweimal, 1836 und 1843, abgeschrieben. Auf diese oder analoge Naturbeseelungen (Lotusblume und Mond, Lyr. Interm. 10, Wasserlilie und Mond, Neuer Frühl. 15) mögen auch einige ungedruckte Gedichte von 1837 und 1841 zurückgehen: Rose und Dorn, Adler und Gans, Rose und Schmetterling. Kellers Meerbegeisterung geht auf Heines Nordsee-Zyklus zurück, B. I 443[2], S. S. I 275, besonders in der ersten Strophe des von Baechtold I 90 teilweise wiedergegebenen Gedichts:

Ich schiffe auf dem Bodensee
und denke an das Meer
und denke an das ferne Meer
und an sein brausendes Weh.

Die Sehnsucht nach dem Morgenland mit seligen Inseln und Palmen am Ende des Kirchenbesuchs I 87[2] stammt gewiß von Heine, vgl. etwa Lyr. Interm. 9 oder Neue Gedichte Friederike. Ob man bei dem Schwan I 66 an Lyr. Interm. 59, bei dem Schifferliedchen I 23 an die verwandte Situation Neuer Frühl. 26 (Sterne, Blüten, Türe) zu denken hat, mag dahingestellt bleiben; bewußte Anklänge sind es ja keinesfalls.

[34]) Vgl. über Follens Leben und dichterischen Charakter B I 230—233, über seine Verdienste um die Herausgabe von Kellers Gedichten B I 236—238 und 240, sowie A. Frey 25—35. Diese Verdienste müssen Follen unverkürzt bleiben, obwohl Keller später über die Unreife dieser schlecht gesichteten, verfrühten Ausgabe klagte.

[35]) S. auch A. Freys Vermutung, Kellers „Gegenüber“ I 165 sei eine unwillkürliche Replik auf Follens „Gysela-Fluh“.

[36]) Br. 426 (O flieg herbei, du Männerschar Mit gutgestähltem Schwert, Bring ihr dein Todesopfer dar), 427[1] (Der Tag bricht die Wolken, Wir säumten fast zu lang. Die Herren noch drehen und leiern fort und fort), B I 437 (Es lebe, was zerrissen ist, In Stücken hängt und zerfetzt, Das Vaterland und das Dichtergemüt Und jeder Purpur zuletzt!) G. G. I 281, 276, 124, 280 (von Gottes Gnaden Schuft), II 48, 105, in ungedruckten

Gedichten noch häufiger, wie: 2. Aug. 43 „Freßt erst die alten Knochen!", 10. Aug. 43 an die Sänger: „Von Eisen laßt die Harfen sein, Von gutem Stahl die Saiten! — Die Freiheit unser Grundton ist...", 10 Nov. 43: „Kühlt euch ab, entflammte Dichter!"

[37]) Br. 421 [1] (Holzwege: der Freiheitsbaum), 421 [2] (Germania als kranke Dirne: „Weingespenst"), 426 (die Fahne: purpurrot und weiß, wie blutigroter Morgengruß auf reinem Gletschereis), 427 [2], G. Ged. I 281, II 44 (die Fahnenfarben symbolisiert), I 199 (schönste Ros', Königsglanz, Thronenflitter), 124, 280.

[38]) Ungedruckt: 26. Sept., 8. Nov. 43.

[39]) 1. Aug. 43, 24. Febr. 44.

[40]) Br. 426, 421 [1, 2], 427 [1, 2], B I 437, G. G. I 281, 276, II 44, 52, I 199, 124.

[41]) Br. 427 [1] (Steh auf, Volk, und tage!... Ja, zeigt Aug und Faust nur frei und ungeschreckt!... Steh auf, Volk, und klage die Landesverräter an!).

[42]) I 281, 276, II 46, 48, besonders in ungedruckten Gedichten, z. B. 8. Aug. 1843:

„Sie haben Blei und Eisen und gute Polizei.
Wenn das nicht hilft, so ist es mit ihrer Macht vorbei."

[43]) Br. 426 („O Lilienweiß! o Purpurrot!" wiederholt; „O flattre, flattre..." „O flieg herbei..." und wieder: „Hoch flattre, Weiß und Rot!" „O Freiheit mein! O Fahne mein!" Die „Dann!" am Schluß), 427 [1] („Steh auf!" wiederholt, ebenso „Heran nur!") G. G. II 105 (Ich bin ein heißer Zecher — Ich bin ein wilder Reiter — Ich bin ein grober Streiter), I 276 (besonders 5. Strophe), II 44, 52 („Hat Er wohl —?" „Weh ihm, wenn er —!"), I 199 (Als ich arm — Als ich fern —), 280 (die Anfänge mit „Er —").

[44]) Br. 426, 427 [1, 2], G. G. I 281, 276, 199.

[45]) Br. 427 [1], G. G. I 281, 276, 124, 280.

[46]) Br. 427 [1], G. G. I 281, 276, II 46, 48, I 280.

[47]) Frey 43—45: Aus den Gedichten eines Lebendigen 1841: Herweghs „Zuruf" habe Keller in die zwei Gedichte I 32 und 31 getrennt; die Vision der durch die Herbsttracht wandelnden Freiheit findet sich auch bei Herwegh, Gutenbergslieder II; an Herweghs „Was sollen uns noch Schiller oder Goethe?" klingt Keller I 120 an; er vermutet, daß Kellers „Poetentod" II 126 durch Herweghs Gedicht auf Georg Büchners Tod veranlaßt sei. Man mag hinzufügen, daß Herweghs Schlußlied das Thema für Kellers „Weingespenst" Br. 421 [2], die letzte Zeile von Herweghs erstem Sonett vielleicht den Titel „Pandora" zu Kellers antipanegyrischem Zyklus hergab. Dagegen ist die stoffliche Berührung des XVIII. Sonetts mit dem Zyklus „Sonnwend und Entsagen" wohl nur zufällig.

[48]) Vgl. Br. 420, 406 [2], 407, G. G. I 109, 114 bis 120.

[49]) Ad. Frey (45) macht darauf aufmerksam, daß Kellers Erwiderung an J. Kerner II 129 an Grüns „Poesie des Dampfes“ anklingt.

[50]) I 123, 25, II 41, 58, 126, I 32, 107, 113, 164, II 129, I 72, 137[2], II 53, vor allem bei dem Bild aus der Südsee I 25, bei der Hyäne I 137[2] und dem Inderfürsten I 144, später bei dem abenteuerlichen Landschaftsbild II 152. Ad. Frey (42) will in 1 54 einen Anklang an Freiligraths „Im Walde“ finden und sieht in dessen „Toten im Meere“ die Anregung zu II 107 und I 92; hiezu läßt sich außerdem noch Br. 405[2] heranziehen.

[51]) Neben zwei frühesten Gaselen II 81[2], Br. 411[1] finden sich nur selten besonders kunstvolle Reime I 72[2], 102[2].

[52]) I 79, 83, so in einem ungedruckten Gedicht (Februar 1845): „Ich bringe viele meiner Lieder mit lautem Sing und Sang zur Welt.“

[53]) I 123, II 39, 41, I 120, II 126, I 122, II 29, 31, 128, 32, B I 433, 437, 443, 440, Br. 421, 422, 406.

[54]) II 51, I 42, II 49, 71, I 107, II 32, II 53, I 26, II 76. Br. 406. B I 441.

[55]) Vor allem die prägnanten Sonette auf Freunde I 101 f., dazu eins der antipanegyrischen Lieder in Form der Selbstironisierung Br. 424 und die phantastischen Charakterromanzen B I 438, 441.

[56]) I 72, II 56, I 15, II 68, B I 431.

[57]) Vgl. etwa I 28, 170, 50, 21, II 60, I 23, 38, 112, 126, I 67, II 21[2], I 166, 33, 35, 49, 62, 74, 110, I 183, 186, 193, 195, II 18[1], 74, 84, 86, 90, 20, I 44; Br. 400[4], 403, 430[2], 404[1, 2], B I 458, Br. 405[2].

[58]) Sollten die Bienen im Apotheker von Chamounix (II 179[5], 181[4]) etwa aus „Don Ramiro“ (Junge Leiden 9, Str. 11) stammen? Und ist der Tänzerinnengeisterchor II 216 ein Gegenstück zu den „Himmelsbräuten“ Heines (Romanzero, Historien)? Durch einzelne Züge erinnern an Heine II 34 (durch Goethe angeregt, aber in der Gestaltung ihm fremd), II 98[2], 15, Br. 400[3].

[59]) Gaselen II 11: II, III, X, Trost der Kreatur I 28, auch die ausgeschiedenen: Br. 401[1, 3].

[60]) I 28, II 11ff., I 61, Br. 400[4], 401.

[61]) I 170, 173, 166, 201, II 60, 100. Weitere Beispiele für politische Lyrik: I 21, 171, 176, Br. 430[1].

[62]) II 34, I 176, II 90, 108, 26, 21[1], 115, Br. 403, 400[3].

[63]) I 29—31, Br. 428f., 400[3], dazu B I 454.

[64]) I 121, 112, 126—129, 110f., 131.

[65]) I 112, 121, 126, 127, 131.

[66]) I 23, 166, 185[1], II 20, 19, 18[2], 12, 13, B I 396, Br. 404.

[67]) I 166, 183, 185[2], II 119, 120f., Br. 405[3].

[68]) Beispiele für Naturlyrik: I 28, 50, 38, 67, II 100, I 66, 70, 33, 35, 61, 62, 74, II 103, I 44, II 21[1], B II 67, 3.

[69]) I 173, 128f., II 23, 34, 98[2], I 49, I 110f., 189, II 15, 74, 84, 86, 88, 90, 104, 72, II 108, 26, 146, 139, Br. 405[1].

[70]) II 21[2], 23, B I 444[2], Br. 401, 402.

[71]) II 21[2], 23, 98[2], I 49, 110f., II 74, 84, 86, 88, 90, 96, 95[2], B I 458.

[72]) I 173, II 60, I 49, 187, 189, II 84, 86, 104, II 72, 26, 146, 139, 144, 113, 115, B I 458, Br. 405[2].

[73]) II 152, 116, I 213, II 64, I 285, II 101.

[74]) Vgl. ferner B III 478 (zu Mörikes Mitleid mit der gequälten Tierwelt s. Keller I 24, 28, 63, II 101, auch ein ungedrucktes Gedicht auf die Spinnen); Frey, Erinnerungen 16f., Köster, Briefwechsel 132.

[75]) Während der überwiegend lyrische Storm dauernd kritisch gegen C. F. Meyers Dichtungen bleibt (Köster 134, 163ff.), wiederholen sich bei Keller die rühmenden Bemerkungen (an Petersen 21. Nov. 1882 B III 522; an Rodenberg 7. Dez. 1882, B III 223). Gegen Frey rühmt er die Feinheit und Grazie dieser Gedichte (Erinnerungen 19).

[76]) Br. 429, II 118, 132, 136, 137, 148, 109, 131.

Systematischer Teil.

Im folgenden gebe ich eine Reihe einzelner Untersuchungen über Fragen der Poetik Kellers. Diese sollen sich untereinander ergänzen, ohne doch den ganzen Kreis der Fragen erschöpfen zu wollen. Plan und Anordnung sind aus dem Inhaltsverzeichnis ersichtlich.

Eine strenge Unterscheidung der lyrischen Gattungen ließ sich bei Keller nicht durchführen; insbesondere ist das Gedankliche unauflöslich mit dem Gefühlsmäßigen verwachsen; auch das Politische mengt sich in Gedichte aller Art, ebenso das Moralische. Darum mußte sich die Mehrzahl der folgenden Einzeluntersuchungen auf den gesamten lyrischen Stoff erstrecken.

I. Stoff.

A. Sphäre der Anschaulichkeit.

Naturlyrik.

Sphäre von G. Kellers lyrischem Naturgefühl.

Die Naturlyrik nimmt einen breiten Raum in Kellers Gedichten ein. Da erinnert man sich denn wohl, daß er Landschaftsmaler war, ehe er Dichter wurde. Aber das ist für seine Lyrik nicht bedeutsam geworden. Eher ist es berechtigt, in seinen Bildern schon den Dichter zu sehen. Er liebte die heroische Landschaft, vor allem den mächtigen Hochwald. Dabei kam es weniger auf das treue Auge an, das alle Einzelheiten scharf sah und in ihren Beziehungswerten abwog, als auf die schöpferische Phantasie, die alles Wirkliche ins Größere stimmungsvoll umgestaltete. In diesem Sinn hat schon die Lehrjungenzeit des angehenden Malers bei „Meister Habersaat" die Richtung von Kellers künstlerischer Laufbahn bestimmt, B I 49; er scheiterte daran, daß er das Poetische der Landschaft stärker empfand als das Optische; wohl hat er auch nach der Natur gezeichnet, aber am liebsten komponierte er aus der Phantasie. Von dieser Art sind die Entwürfe zu Bildern, die er sich anfangs der vierziger Jahre in Tagebuch und Skizzenbücher nicht zeichnerisch, sondern in Worten vormerkt; sie heben heraus, was an einer Landschaft auch literarisch gefaßt werden kann, nicht die technischen Mittel malerischer Wirkung. B I 212: „Ein stiller, klarer Teich, von einem Bache angesammelt, in einem Walde, von schön gefärbten Steinen umgeben. Der Hauptbaum ist eine Linde, weiterhin kommen Buchen. Der Schierling ist die vorherrschende Pflanze im

Vorgrunde. Das Bild muß im kühlen Schatten gehalten werden, nur der obere Teil der Bäume wirkt im warmen Sonnenschein. — Ein Abend in einer wenig gebirgigen Landschaft. Der letzte, nur noch zu ahnende Abendschein verglimmt auf den Gefilden; aber im Osten geht der Vollmond groß und golden auf und ist das Hauptmotiv des Bildes." Stellt man etwa neben den letzteren Bildentwurf das um ein Jahr jüngere Gedicht „Sonnenuntergang", so wird man nicht zweifeln, daß hier nicht der Maler das Gedicht, sondern der Dichter das Bild miterfand. Es sind die großen Naturphänomene in ihrem Stimmungsgehalt, die er darstellt, nicht die sinnlichen Einzelheiten; er beschreibt nicht, sondern er stimmt.

Demgemäß tritt auch in seinen Gedichten die malerische, vor allem die ausmalende Schilderung zurück. Natürlich fehlt es nicht ganz an malerischen Momenten, einzelne Situationen sind gewiß mit dem Auge des Malers gesehen. So vor allem das Stillleben I 177 und andere Idyllen [1]). Häufiger noch fand der Maler das Motiv, die Situation ist eine geschaute, aber das Gedicht knüpft daran nur flüchtig an. So gibt die erste Strophe des Gedichts „Am Brunnen" I 35 ein Stillleben, die fünf folgenden geben Gefühle und Reflexionen. „Schlafwandel" II 72 wurde nach Ad. Frey durch ein französisches Gemälde angeregt. Die beiden ersten Strophen sind dadurch bestimmt, die folgenden dringen, mit malerischem Ausdruck, tiefer ins Seelische. Das poetische Erleben liegt in der Sphäre des Psychologischen.

Die Anschaulichkeit seiner Darstellung und seiner Bilder aufs Konto des Malers zu setzen (wie das z. B. Baldensperger tut), ist unberechtigt. Sie beruht nicht so sehr auf dem anschaulichen Sehen als auf der dichterischen Fähigkeit zu prägnantem Ausdruck, vor allem auf der Wahl der Beiworte, z. B. B II 96. Die kraftvollen Kontraste, die Kellers Gedichten eigen sind, begründen wohl zuweilen eine malerische Wirkung, aber nur im poetischen Sinne; auf dem gemalten Bild wirken so starke Kontraste nur dekorativ, nicht malerisch im Sinn des überzeugend Geschauten. Dagegen ist das eigentliche Merkmal des malerischen Sehens in der Poesie, die eingehende, realistische Einzelschilderung, bei Keller seltener.

Nun war ja in der Literatur die aneinanderreihende Naturbeschreibung, etwa in der Manier Albr. v. Hallers, durch Lessings theoretisch-kritischen Feldzug beseitigt. Aber Lessings Theorie selbst und die von ihm empfohlene und von den Klassikern geübte Praxis einer Schilderung unter der Maske der Handlung war inzwischen mit dem veränderten Naturgefühl auch antiquiert. Eine neue Naturbeschreibung hatte begonnen, die mit der Technik der seither so hoch entwickelten lyrischen Darstellungskunst sich besser geltend zu machen vermochte: 1844 erschienen A. von Drostes Gedichte, Meisterwerke in der realistischen Beschreibung des einzelnen. Keller kannte die Droste nicht; aber wenn ihre Technik der Zeit weit vorgriff, so fehlte es doch sonst nicht an beschreibenden Gedichten, und von Karl Mayer, der landschaftliche Motivchen in Kleinmalerei ausschließlich pflegte, schrieb sich Keller 1837 einige Gedichte ab. Dennoch war diese Weise seinem Naturempfinden fremd.

Vielmehr ist sein Naturgefühl an der Romantik gebildet. Sie vor allem hatte die Natur wieder mit starkem Stimmungsgehalt erfüllt. Die Naturphänomene hatten neben der vielfach älteren symbolischen Bedeutung (z. B. Blumensymbolik) einen gesteigerten Stimmungsgehalt bekommen, der traditionell an die einzelnen Naturerscheinungen gebunden wurde (Wald, Rhein, Nachtigall, Mond usw.). Überhaupt holte sich das romantische Schwelgen in Gefühlen gerade aus der Natur mit Vorliebe seinen Ausdruck. Das verwischte die nüchterne Deutlichkeit der Naturbetrachtung, eine schwärmerische Phantasie schob der wirklichen Natur eine geträumte unter, man sah überall das Ungemeine in ihr, sie wurde das verworrene Symbol für alles Unaussprechliche. Hier ist die Wurzel von Kellers Naturgefühl.

Am größten in der phantastisch beseelenden Naturüberhöhung war Tieck, und wenn Keller auch schwerlich unmittelbar von seiner Lyrik abhängig ist, so zeigt sich doch die innere Verwandtschaft in diesem einen Punkte aus manchen Parallelen. Z. B. Tieck, Frühling und Leben:

. . . „In Wolken hoch die goldnen Hügel
Der Morgenröte himmelweite Flügel . . .“

Keller, Nachtfahrer:

„Es wiegt die Nacht mit himmelweiten Schwingen sich.“

(schon bei Jean Paul: „Der Nacht sternhelle Flügel“).

Oder L. Tieck, An einen Liebenden:

„Und bewegt wie Harfenseiten
Ist die Welt ein Jubelklang.
Durch der Welten Dunkelheiten
Tönt der Nachtigall Gesang.“

Keller, Stille der Nacht:

„Das Urgebirge um mich her
Ist schweigend wie mein Nachtgebet;
Weit hinter ihm hör ich das Meer
Im Geist und wie die Brandung geht.
Ich höre einen Flötenton,
Den mir die Luft von Westen bringt . . .“

Aber zugleich zeigt sich der tiefe Unterschied beider Dichter: Tieck kommt fast nie zu klarer Anschaulichkeit, bei Keller ist hier alles konzis, konkret. Bei Tieck ist die Natur fast nur Stimmungsmittel durch ihren unmittelbaren Gefühlswert, bei Keller wird sie es erst durch die Anschauung hindurch. Im Bild und Symbol ist Tiecks Unbestimmtheit und Kellers Bestimmtheit noch deutlicher. Z. B. Tieck, An einen Liebenden:

„Sieg und Freiheit blüh'n die Bäume,
Heil dir, Vaterland, erschallt
Jubelnd durch die grünen Bäume,
Freiheit! braust der Eichenwald.“

Keller, Waldlieder:

„Schlanken Riesenkindern gleich
Steh'n sie da im Bunde,
Jedes erbt ein kleines Reich
Auf dem grünen Grunde.
Aber oben engverwebt,
Eine Bürgerkrone
Die Genossenschaft erhebt
Stolz zum Sonnenthrone.“

Hat Keller die gewaltige Gefühlsphantasie aus Tiecks Naturdichtung von der älteren Romantik her beibehalten, so ist seine

klarere Anschaulichkeit bereits durch die jüngeren Romantiker vorbereitet, vor allem Lenau und Eichendorff. Vgl. z. B. das oben zitierte Nachtgedicht von Keller mit dem Schluß:

„Es war, als tät der alte Gott
Mir endlich seinen Namen kund."

mit Eichendorffs zahlreichen Nachtliedern, z. B.:

„Ich steh' in Waldesschatten
Wie an des Lebens Rand . . .
Der Wald aber rühret die Wipfel
Im Traum von der Felsenwand.
Denn der Herr geht über die Gipfel
Und segnet das stille Land."

Steht Eichendorff Keller durch seine größere Anschaulichkeit näher als Tieck, so ist er ihm wie Tieck darin fremd, daß seine Naturempfindung fast ganz in der Sphäre des Gefühls bleibt. Bei Keller wie bei Lenau dagegen mischt sich die Reflexion ins Naturgefühl. Vgl. I 70 und Lenau, Waldlieder IX.

Mörikes Gedichte hat Keller in seiner Jugend noch kaum gekannt; so ist denn die Ähnlichkeit in der Naturphantasie und vor allem der Naturpersonifikation bei beiden nur eine innere Verwandtschaft. Vgl. I 18 und Mörike: Um Mitternacht; I 17 und Mörike: Gesang zu zweien in der Nacht. Dagegen steht auch Mörike in der Tieck-Eichendorffschen Tradition, nicht in der Lenaus und Kellers, die den Gedanken im Naturempfinden zur Herrschaft bringt. —

Kellers Naturgefühl zeigt eine eigenartige Durchdringung von Anschauung, Phantasie, Gefühl und Gedanken.

Von seiner Weise, die Natur anzuschauen und zu schildern, war teilweise die Rede. Er beschreibt nicht Einzelheiten, sondern entwirft großzügige Bilder. Zwar baut sich nicht selten der Gehalt von Landschaftsstimmungen aus anschaulichen Zügen auf, aber das sind meist nur wenige Zeilen, z. B. in I 39 „ . . . gaffend der Feierabend steht / Am grell erleuchteten Strande" / 51 „ . . . alles so schweigend blüht und glüht / Des Juli stolzierende Herrlichkeit / Langsam das schimmernde Land durchzieht" / 68 „ . . . herbstlich feuchter Duft / Er träufelt von den Bäumen

nieder / Und weithin dämmert grau die Luft[2]).“ Man hat immer das Gefühl, etwas Wirkliches zu sehen, aber das ist nicht das Bezeichnende für diese Naturgedichte.

Bedeutsamer ist die Phantasie, die die Natur belebt und personifiziert. Zuweilen geht die Beseelung bis zum Anthropomorphismus, so I 18 die Nacht als Norne, 29 der Knabe Tod als Kind des Sturms, I 36 die Sonne als Königin, 39 Gott im Gewitter, 40 die Natur als Mutter und Geliebte, 53 Pan als Waldmusikus, 56 das Weltangesicht, 64 der Mond als Beichtpfaff, 74 die Nixe im erstickten See. Aber schon I 18 zeigt etwas Schillerndes in der Personifikation, bald ist die Nacht das Liebchen, die Herzensdame, mit der sichs plaudern läßt, bald eine alte Sibylle mit unruhigem Gedächtnis an uralten Schmerz und Sünden. Noch charakteristischer ist das Zerfließende in dem alten Weltangesicht I 56, wo eben das Verschwimmen das Motiv des Gedichtes ist. In dieser Sphäre des Ahnungsvollen hält sich Kellers Naturbeseelung am liebsten: die Natur hat eine Seele, aber sie ist nicht einfach dem Menschen analog, sie ist etwas Eigenes, nicht voll Faßbares, nur zu Ahnendes. So wird die Analogie gern aus dem Tierischen genommen, das wir in seinem Seelischen nur ahnen, z. B. I 28 wie ein träumender Pfau schlägt der Himmel nächtlich knisternd sein funkelndes Rad, das Sternenzelt: „... So hing betäubt und trunken, ausreckend Berg und Tal / Der große Wundervogel in tiefem Schlaf, die Welt, I 41, 66.“ Auch ohne Analogie ist die kosmische Bewegung und der klimatisch-vegetabilische Zustand der Natur oft wie ein seelisches Leben empfunden, am meisten in den Nachtliedern[3]). Diese ahnungsvoll beseelende Phantasie zeigt sich vor allem darin, daß der Umfang der einzelnen Naturszenen über die Möglichkeit des sinnlichen Eindrucks hinaus in das geistige Verständnis des Naturzusammenhangs greift und das große Naturleben wie ein sinnliches Ganzes in eins zusammensieht. So, wenn der Dichter in I 17 Stille der Nacht weit hinter den Alpen die Meeresbrandung hört, die Sterne sich wiegen sieht und zugleich im Westen den Abend und im Osten den Morgen fühlt. Ähnlich die Sternbewegung der Erde in I 20, 32, 33, 57[2], 62, 72. Dieses Mitempfinden des Weltlebens

ist nicht ein bloß gedankenmäßiges, sondern gesättigt von anschaulicher Phantasie.

Das Gefühl, das sich damit verbindet, ist nicht selten eine schwelgerische Naturtrunkenheit[4]), häufiger ein ruhiges, inniges Gefühl, in der Natur daheim zu sein I 40. Wie die starken Gefühle sich in der Natur auslösen, so kommen sie in ihr zur Ruhe; das ist der Gang der Gefühle in dem Doppelgedicht II 66 „ein Tagewerk“; aber auch in den schwelgerischen Naturgedichten dringt vielfach diese Ruhe durch, I 17, 40, sie findet sich als Grundton mancher Gedichte schon in der ersten Periode[5]) und beherrscht die Naturgedichte der späteren Zeit durchaus[6]). Aber diese Grundtöne sind nicht eintönig, sondern individuell nuanciert, ja, viele Naturgedichte vermag man kaum in ein Schema der Gefühle einzuordnen, weil sie ganz eigenartige, momentane Empfindungen wiedergeben, vor allem doppelseitige und sich wandelnde Gefühle[7]).

Die meisten der Naturgedichte sind von geistigen Elementen durchdrungen und das vor allem ist für Keller charakteristisch. Es sind zum Teil persönliche Reflexionen, die er im Zusammenhang mit Naturstimmungen äußert[8]). Aber meist sind sie verschmolzen mit all den objektiven Ideen und Problemen, die ihn bewegen, Fragen der Politik, Religion und Moral. Da es zum großen Teil Zeitprobleme sind, die den Dichter beschäftigen, so erhalten seine Gedichte vielfach etwas zeitlich Bedingtes und Beschränktes. So empfindet natürlich nicht jede Zeit jene Sehnsucht nach dem Einzug des „Heldenkindes“ in der vierten Strophe von „Stille der Nacht[9])“. Dieser Gedankengehalt dämmt in Kellers Naturlyrik das pantheistische Aufgehen in der Natur zurück. So ist in den Vergänglichkeitsliedern zwar die Verwandtschaft mit der Natur, ihrem Blühen und Welken, innig empfunden, aber immer wird das Bewußte des menschlichen Seelenlebens in seinem Verlangen, Entsagen und seinem Glück trotz aller herben Resignation der stumm vegetierenden Natur gegenübergestellt. Vgl. I 183, 185², 195. Die Reflexion ist in den Naturgedichten der ersten Periode besonders vorherrschend, sowie in ihrem Ausklingen in der Heidelberger Zeit. Mit den Berliner Wander-

bildern macht sich ein Streben nach objektiverer Schilderung geltend, wenn auch schon früher immer wieder einzelne rein anschauliche Naturgedichte begegnen.

Naturtypen.

Gern beseelt Keller das Kosmische, die Welt der Gestirne in ihrer ungeheuern Bewegung und Wechselbeziehung mit der Kraft seiner Phantasie, I 20, 28[1], 33, 36, 185[1]. Darum dienen ihm die Himmelskörper nicht nur zu Beleuchtungseffekten, I 23, 60, II 83[1], 78, sondern er empfindet geistig-sinnlich ihr Leben und ihren Zusammenhang, nicht so sehr personifizierend als in der Eigentümlichkeit ihres astronomischen Wesens.

Die Landschaft, die Keller besingt, ist Mittelgebirgslandschaft, es ist sein heimatliches Gelände am Rhein, bei Glattfelden und am Zürchersee. Das Hochgebirge[10]), das in seines Zürcher Landsmanns C. F. Meyer Gedichte mit seinem Firmenglanz hineinleuchtet, kommt bei ihm nur wenig häufiger vor als das Meer[11]), das zu besingen ihm eigene Anschauung keinen Anlaß bot, und die Kraft der Phantasie, sinnlich zu gestalten, zeigt sich in der Darstellung des Meeres stärker als in der des Hochgebirges. Daß er so die pathetische Landschaft hinter die schlichte heimatliche zurücktreten läßt, ist wohl eine Folge seines Wahrheitssinnes, der ein wirkliches Erleben forderte, weist aber auch darauf hin, daß sein Naturempfinden dem Idyllischen zugewendet war, dem menschlich Nahen, Anheimelnden. Daß er den Wald so selten besungen hat, fällt auf[12]). Dagegen liebt er das Wasser, Quell und Bach[13]), Fluß und Strom[14]) und vor allem den See[15]). Manche dieser Gedichte sind im Original aus Glattfelden und Eglisau datiert[16]), aber am besten weist ihr Inhalt selbst auf diese Heimat des Dichters, vgl. Frey 17. Auch in Berlin zog ihn die schlichte Landschaft der Ebene an, See und Park. Etwas Neues bedeuten diese Berliner Wanderbilder II 93 darin, daß die Mitwirkung des menschlichen Schaffens an der Gestaltung der Landschaft, der eigenartige Reiz der Kultur-Landschaft zum Ausdruck gebracht ist, aus der ein bewußter

Wille spricht, während die frühere Naturlyrik eine unbewußt gewordene Natur vor Augen hatte. Die „Zeitlandschaft“ II 152 (1858) geht darüber noch hinaus, sofern es sich um eine menschliche Umgestaltung der Landschaft nicht zur Verschönerung, sondern der technischen Kultur halber handelt; allerdings würdigt sie Keller nicht nur im Sinn der Ästhetik, sondern mit in dem der Kuriosität. Thesenmäßig hat er schon 1845 in dem Gedicht an J. Kerner II 129 sein ästhetisches Verständnis für die neuen technischen Kulturelemente ausgesprochen. In diesen wenigen Gedichten liegt Kellers bescheidener Beitrag zur Poesie des modernen industriellen und Verkehrslebens[17]).

Die Landschaft in Kellers Naturlyrik ist überwiegend einsam, aber nicht grundsätzlich; menschliche Staffage findet sich öfters, anfangs zuweilen irritierend, kontrastierend, I 39, 51^2, 165, aber schon früh und vor allem in der späteren Naturlyrik harmonisch auf den Ton der Landschaft gestimmt[18]).

Deutlicher und bewußter als die Gegend wird die Tages- und Jahreszeit in ihrem individuellen Moment, ihrer ätherisch-klimatischen Besonderheit angeschaut, in einer Fülle von Abwandlungen, wie vor allem die Nacht- und Herbstgedichte zeigen. Von hieher nimmt Keller mit Vorliebe die Anregung zur Vergeistigung, Symbolisierung der Natur, die im Zeitlichen, stets Wandelbaren, Momentanen mehr Gelegenheit zu individueller Nuancierung bietet als in den räumlichen Grundformen, die in ihrer Stabilität eher zu typischer, begriffsmäßiger Auffassung geeignet sind. Kellers Vorliebe für alles Bewegte und Wechselnde in der Natur ist der stärkste Grund gegen die Annahme einer Einwirkung seiner Malerschaft auf sein Poetentum. Freilich ist das Wesen dieser Bewegung meist nicht eine innere Unruhe; es ist wie in den kosmischen Bewegungen eine höhere Ruhe darüber gebreitet, es ist eine Bewegung wie der Pulsschlag, der dem Leben notwendig und natürlich ist. Darin beruht trotz aller Leidenschaft und wohl auch Zerrissenheit das große Ruhevolle, Schlichte in Kellers Naturlyrik; vgl. I 18 und 17, 71^1 und 71^2.

Menschen.

Unter den anschaulichen Stoffen in Kellers Gedichten nehmen neben der Natur die bunten Gestalten der Menschen einen breiten Raum ein.

Welche Sphäre der Menschenwelt stellt Keller dar?

Am liebsten schildert er das Volk im engeren Sinn, die kleinen Leute, Bauern, Bettler, Kinder usw.[19]). Es sind die Menschen, die er tagtäglich auf der Straße an sich vorüberziehen sieht, denen er in Garten und Werkstatt hineinlugt, Menschen, wie sie überall dieselben ewig menschlichen Züge zeigen, die Neckerei der Liebe, den sorglosen Leichtsinn, wie die Verkommenheit des Vagabunden, die brave Tüchtigkeit des fleißigen Bauern, die gutmütige Beschränktheit des armen Weibleins, den Stolz des schönen Mädchens wie die verkümmerte Lebensfreude der bedrückten Magd und vor allem das Glück des jungen Volks, der Kinder und Liebenden, die das Leben wie ein Spiel nehmen.

Neben diesen allgemeingültigen, typischen Gestalten stehen andere — eine kleinere Gruppe — porträtmäßig gezeichnete Charaktere, Bildnisse bestimmter Personen, die dem Dichter nahe standen. Die frühesten charakterisieren nur erst mit derben Strichen, durch eine Häufung von Bildern und Effekten, I 123, 278. Dann folgen 1844 und 45 die bewußt charakterisierten Bildnisse einiger Jugendfreunde I 101—105; die individuelle Nuance wird vor allem dadurch gewonnen, daß der Dichter den eigenen Charakter in seinem Unterschied neben den des Freundes stellt. Von 1845 stammt die literarpolemische Karrikatur I 122 Clemens Brentano, Kerner und Genossen, von 1846 die Dichtung auf einen greisen Landmann II 53, diese weniger ein Bildnis als ein Spiel der Reflexion am Sarg des Greisen. Später finden sich nur noch historische und literarische, auch polemische, aber keine Freundesbildnisse mehr, II 15 ff., 104, 131.

Die meisten Charakterbilder haben nichts Exzeptionelles und sind kaum auf Effekte angelegt, sie wollen nur lebenswahr und plastisch sein. Aber einige Male stellt Keller absonderliche, problematische Seelenwesen dar, doch ganz objektiv, ohne das

psychologische Problem zu definieren oder zu enträtseln. Das klassische Beispiel ist II 148 ein Schwurgericht, zwar erst 1878 ausgeführt, aber der Überrest eines viel früher geplanten Zyklus derartiger Kuriositäten, von dem noch B II 527 Ballade vom jungen Mörder Haube und einige gleichzeitige Entwürfe übrig sind und mit dem der Apotheker von Chamounix (1857) auf gleicher Stufe steht. Diese Beispiele (auch B I 441 Prinz Schuster) zeigen, daß Keller noch von der Freude am Phantastischen, nicht von psychologischem Interesse am Problematischen geleitet wurde, wie es sich später in einer nüchterneren Zeit in den Novellen geltend machte; doch begegnet man auch in diesen manchem wunderlichen Heiligen, der nur des Spaßes halber auftritt. Nach Art der Novellencharaktere sind einige in den Romanzen von 1878 gebildet, wie II 132 Has von Überlingen und II 137 der Narr des Grafen von Zimmern.

Einigemal wird ein größerer Menschenkreis, ein Kollektivcharakter geschildert, I 26, 111, 236, II 72, 96. Doch hängt Kellers Vorliebe am prägnanten Erfassen des einzelnen, das ein konkreteres Zeichnen der Züge erlaubt.

Die Art der Darstellung ist meist eine anschauliche Schilderung des Verhaltens und Treibens der Menschen, auch ihrer Lebenssphäre, ihrer Interessen und dgl. Das alte Jungferlein II 83[1] malt sich in irdischen Bildern aus, wie's im Himmel ist; der Bauer II 23 wird durch die breite Schilderung seines ganzen Anwesens charakterisiert. Kellers Gestalten leben dem Leser ihr Tun und Denken vor, der Dichter selber macht wenig Worte über sie, natürlich äußert sich auch die Auffassung, vor allem die Stimmung des Dichters — bald heiter, bald nachdenklich —, aber nicht neben, sondern durch die Charakterdarbietung selbst. Mit Vorliebe werden die Charaktere in ihrer Zuständlichkeit gegeben, bald in einer bestimmten Situation, bald in ihrer gesamten Art, vgl. II 72 nach einem Bild, und II 74. Seltener wird durch Handeln charakterisiert, II 84, 86, und auch dann liegt die Bedeutung nicht im Vorgang, sondern in dem dadurch bezeichneten Wesen des Charakters. Die bleibende Artung eines Charakters ist in den Gedichten der Hauptgegenstand, selten das Schicksal der

Menschen [20]). Anders in der breiteren Entwicklung der Novellen, wo das Geschick häufig zum Erzieher der Charaktere wird.

Ein ausgeprägtes Ethos ist Kellers Charakterbildern eigen, sie sind zugleich persönliche Bekenntnisse von der Lebensauffassung des Dichters. Eine Reihe moralischer Typen zeigt seine Freude an allem wackeren frischen Menschentum wie seine Entrüstung über alles Erbärmliche, Gemachte und Unedle [21]). Der Ton variiert vom empörten Pathos bis zum satirischen Mundwinkelzucken.

Die moralische Satire spielt zuweilen ins Humoristische hinüber, die Phantastik geht mit der Entrüstung durch. Andre Charakterbilder sind von Anfang an humoristisch angelegt [22]). Den feinsten, ganz in Objektivität versteckten Humor zeigen die Romanzen der Spätzeit wie II 132, 137.

Die Abfassungsdaten zeigen eine verschiedene Nuance in der Anlage der Charakteristiken. Die frühesten haben einen lyrischen Klang wie II 105, wo des Dichters Gesicht deutlich hinter der Maske hervorschaut. Eine Mischung von lyrischer Form mit objektiv charakterisierendem Inhalt zeigen die Rollenlieder von 1846 (Alte Weisen). Aber schon vor diesen entstanden einzelne Beschreibungen mit vielen Einzelzügen, wie sie dann die zweite Periode kennzeichnen. Nach langer Pause folgt die technisch verfeinerte, an den Novellen geschulte Romanzenpoesie, die, etwas sparsamer in den Einzelzügen, deren Wirkung sorgsamer abwägt.

Kellers Selbstkritik war gegenüber dieser Gattung streng, er hat zahlreiche Charakteristiken aus der Sammlung ausgeschlossen, so aus den Alten Weisen, Br. 399—400 [2], 405 [1]. Ebenso verwarf er eine Anzahl phantastischer und parodistisch-satirischer Gestalten [23]). Manche dieser Gedichte vermißt man ungern, wenn sie auch der Feile bedürftig waren.

Erzählendes.

Von einem Novellisten wie Gottfried Keller erwartet man auch in den Gedichten allerlei Episoden. Viele seiner Leser werden geneigt sein, die Gedichte von den Novellen aus zu betrachten, da man diese zuerst und gründlicher kennen zu lernen

pflegt. Aber schon historisch-biographisch wäre dieser Standpunkt falsch gewählt: die Lyrik eröffnet Kellers Dichtung, dann zögert er längere Zeit, ob er sich etwa dem Drama zuwenden soll und nun entstehen allmählich nebenher der grüne Heinrich und die ersten Novellen. Erst die letzten Gedichte, die nach den Novellen in den siebziger Jahren entstanden, sind also novellistisch beeinflußt.

Reine Epik findet man denn in Kellers Gedichten so gut wie gar nicht. Nur in wenigen Gedichten der Spätzeit liegt der Reiz in einem Vorgang und dieser ist als solcher herausgearbeitet. Der Narr des Grafen von Zimmern geht nach einer breit charakterisierenden Einleitung in Handlung über; sogar die halb frivole halb humoristische Schlußstimmung ist in einen phantastischen Vorgang aufgelöst. Der eigentliche Inhalt ist aber doch die Situation, wie der Narr die Schellen schüttelt, weit mehr als der Gesamtvorgang. Ebenso ist Aroleid aus der Situation oder den beiden sich folgenden Situationen hervorgegangen, wenn es auch relativ romanzenhaft flüssig forterzählt ist. Straffer epische Gedichte sucht man vergebens.

Wohl aber wird öfters die Gestaltung wesentlich lyrischer Gedichte durch epische Elemente mitbedingt, indem teils das Grundmotiv einen epischen Zug enthält, der zur Formung des Gedichts verwendet wird, teils ein abseits liegendes Nebenmotiv herangezogen wird. So ist bei II 144 „Jung gewohnt, alt gethan“ das Grundmotiv eine ethisch-abergläubische Stimmung, die Erinnerung an der Mutter sorgliches Umgehen mit dem Brot; der Eindruck, der davon in des Dichters Seele blieb, äußert sich in dem Kontrast, in den er durch diese selbe Sorgfalt zu andern Leuten gerät; dieser Kontrast kommt in Vorgängen zur Erscheinung und diese Vorgänge werden fließend erzählt. Aber es wird nicht nur ein einzelner Vorgang erzählt, sondern zwei kontrastierte Variationen desselben Themas; dadurch wird das Charakteristische des gemeinsamen Themas, eben jene ethische Stimmung, stärker betont gegenüber dem Nebensächlichen, Zufälligen des einzelnen Geschehens. Hier liegt also im Grundmotiv des Gedichtes selbst ein episches Element, ohne daß dieses

Geschehen für den eigentlichen Inhalt des Gedichts wesentlich wäre; dasselbe drängt aber dem Aufbau die Anordnung als Nacheinander auf. Derartige episch gefärbte Grundmotive finden sich in der zweiten Periode, nur bei II 46 Frau Rösel, mehrfach in der zweiten Periode, doch nur bei I 173 und II 144 kräftig episch entfaltet (ersteres wieder eine Doppelerzählung im Kontrast)[24]). Am stärksten machen sich in der dritten Periode epische Elemente der Motive beim Aufbau geltend[25]).

Etwas anders liegt es bei II 48 der Kürassier: es ereignen sich verschiedene Vorgänge nacheinander, während der Kürassier auf Wache steht, und der Dichter erzählt sie der Reihe nach, gibt auch durch sein eigenes Kommen und Gehen dem Verlauf der ganzen Handlung äußerlich einen Rahmen; aber keiner dieser Vorgänge, noch weniger ihre Reihenfolge ist für das Grundmotiv wesentlich, das vielmehr in der Entrüstung über die politisch-militärischen Verhältnisse hier im fremden Lande liegt. Es handelt sich um die Charakteristik eines bleibenden Zustandes, nicht um ein Geschehen, nur zur Anlage des Gedichts wird ein episches Nebenmotiv äußerlich herangezogen. Mehrfach verknüpft so die erzählende Form die einzelnen Teile eines beschreibenden Inhalts[26]). In I 187 die Gräber ist die Handlung nur Illustration für eine These. Häufig wird für den Aufbau ein Kontrast verwendet, dessen beide Seiten sich zeitlich folgen, so daß unwillkürlich ein Nacheinander entsteht; so bei II 26 rote Lehre zuerst Vetter Hansens blutdürstige Reden und gleich drauf der Beweis seiner Blutscheu[27]).

Demnach wählt Keller selten balladenartige Grundmotive, verwendet aber gelegentlich epische Elemente zum äußeren Aufbau, ohne sie auf die innere Gestaltung durch Spannung, Vorwärtsdrängen, straffen Zusammenschluß eine tiefere Wirkung üben zu lassen. Ja, er verschüttet sogar epische Keime unter einer Fülle von Beschreibung oder bricht einen epischen Anlauf jäh ab durch Ergüsse seines Gefühls oder moralischen Urteils. Viele Möglichkeiten zu epischer Gestaltung läßt er ungenützt. So sind die beiden Zyklen „Lebendig begraben“ und „Feueridylle“ Konglomerate von Einzelbildern, während sich leicht ein festerer epischer Nexus

hätte herstellen lassen. Auch der Apotheker von Chamounix heißt nicht umsonst „ein Buch Romanzen“, der Dichter hat sich nicht um einen frischen epischen Fluß bemüht[28]).

Einigermaßen eingeschränkt wird dieses Urteil durch die nicht in die Sammlung aufgenommenen Gedichte. Unter diesen sind neben solchen, wo ein epischer Rahmen einen mehr lyrischen oder idyllischen Inhalt umschließt[29]), einige, deren Grundmotiv episch ist. In früher Zeit beschäftigte sich Keller in seinen Tagebüchern mehrfach mit der Ballade, zeichnete auch einige Entwürfe auf, führte aber nur die wunderliche Ballade vom dürren König B I 438 aus, in etwas unbehilflich epischem Verlauf (1845). Später folgte als Seitenstück zum Schwurgericht die Ballade vom jungen Mörder Haube B II 527 mit konsequentem Fortschritt und eingehend charakterisierender Kleinmalerei. Aktäon Br. 429[3] ist, abgesehen von dem fatalen ironischen Schluß, episch gebaut, aber gerade das entscheidende epische Moment, die Verwandlung in den Hirsch, ist flüchtig und unscharf. Das Fragment von 1861 für den Bundesschwur zu Basel B II 543 weist mehr auf einen idyllischen als epischen Plan hin.

Was Keller von der epischen Technik beherrscht, die lebendige Anschaulichkeit der Schilderung, ist eine Eigenschaft, die der Idylle in noch weit höherem Maße zukommt. Sie ist in der Epik nur ein Kunstmittel, den Fortschritt vorübergehend zu hemmen, der doch die Hauptsache bleibt, während sie in der Idylle das Wesentliche ist.

B. Sphäre des Gefühls.

Gefühlsausdruck.

Es ist bei Keller schwer und auch untunlich, das Gefühlsmäßige rein vom Gedanklichen zu scheiden. Vielmehr ist für seine Gefühle, soweit sie in der Lyrik zum Ausdruck gelangen, charakteristisch, daß sie durch das Medium der Reflexion hindurchgegangen sind. Dadurch verlieren sie teilweise das Momentane, die ursprüngliche Bewegtheit und Kraft, gewinnen aber an

persönlicher Vertiefung, sofern die bewußte Persönlichkeit aus ihnen spricht. Durchdacht ist selbst seine Liebes- und Trinklyrik; beide werden unten besonders besprochen, hier ist zunächst von einer Gruppe von Gedichten die Rede, die recht eigentlich das Grübeln über persönliche Seelenzustände umfaßt.

Am deutlichsten ist die Reflexion in den Gedichten, wo Keller seine Gefühle und Erwägungen geradezu ausspricht und benennt. So beginnt II 122 Melancholie: „Sei mir gegrüßt, Melancholie ...". Das bestimmte Gefühl wird bewußt betrachtet und benannt. Es wird dann seine Bedeutung im geistigen Leben des Dichters durchgedacht, wie es ihm den Mut niederbeugt, im Leid ihm Treue beweist, ihn zur Erkenntnis bringt, wie töricht und leer eitle Lust ist, bis er in der Melancholie das einzig Wahre und Schöne findet. Hier sind also die seelischen Zustände mit ihren begrifflichen Bezeichnungen formuliert. Viele von Kellers gefühlsmäßigen Gedichten sind durch bewußte Reflexion hindurchgegangen, aber selten formuliert er so präzis, I 77, 185[2], 193. Meist beschränkt sich der unmittelbare Gefühlsausdruck auf einzelne gelegentliche Äußerungen. Am lebhaftesten, aber auch am unruhigsten, selten rein gestaltet, drängt sich die unmittelbare Stimmung in der Jugendlyrik hervor, stoßweise, untermengt mit stofflichen Anschauungsmassen, halb erstickt im poetischen Schmuck. Klarer als die eigenen Stimmungen drückt Keller fremde Gefühle aus, in der Rollenlyrik, II 51f., 81, 83[2], 88. Fremde Charaktere stehen ihm weniger kompliziert, leichter formulierbar vor der Seele als der eigene. Auch das Chorlied I 235 wäre wohl nicht so einfach und geradezu im Gefühlsausdruck, wenn es individuelles, nicht allgemeines Empfinden darstellen sollte.

Obwohl Kellers Gefühle durch die Reflexion hindurchgegangen sind, so zieht er doch dem abstrakten Ausdruck die Vermittlung durch ein stärker suggestives Medium vor. Schon das Gedicht „Melancholie" ist durchzogen von anschaulichen Elementen, die suggestiven Gefühlswert besitzen: der Garten der Phantasie, der Wahrheit Spiegelschild, die Melancholie sitzt an seiner Wiege und liegt ihm zur Seite, sein Herz ist wie eines Weibes Brust von Außenwerk umstellt usw. So läßt er in II 68 Grillen seinen

Seelenzustand sich in konkreten symbolischen Handlungen äußern. Bild, Symbol, Situation geben dem Gefühl einen künstlerischen Körper, I 97, 104, II 49, B II 191.

Dasjenige stoffliche Element, das Kellers Gefühlen am häufigsten zum Medium dient, ist die Natur. Man zweifelt bei seinen Naturgedichten zuweilen, ob die Natur ihm Stimmung und Ideen geweckt hat oder ob sie ihm nur Medium ist, um diese auszusprechen. Charakteristisch sind seine beiden Wanderlieder II 42 und I 193, so ganz anders als die gewohnte Gattung der Wanderlieder, wie sie vor allen Eichendorff gepflegt hat, nicht eine fröhliche Schilderung der mannigfachen äußeren Eindrücke, sondern der Drang der im Innern laut gewordenen Gefühle und Gedanken, denen die Natur zum Symbol wird[30]). Auch bei Eichendorff, Lenau, Mörike und früher vor allem bei Tieck vermittelt die Natur solche persönlichen Gefühle, aber nur bei Lenau sind diese Gefühle so klar durchdacht, ehe sie zur künstlerischen Gestaltung kommen.

Neben der Natur helfen gedankliche Motive zur Auslösung persönlicher Gefühle. Vor allem geben politische Ideen dem Gefühl einen festen Gegenstand, II 42, 52, I 106², daneben das Problem der Vergänglichkeit, I 29, 184.

Zur Objektivierung von Gefühlen dienen auch Bilder; hier schafft die Phantasie dem Gefühl eine konkrete Grundlage, wo die unmittelbare Anschauung aus der Situation des Dichters heraus keine solche bietet. Keller liebt es dabei nicht, wie vor allem Heine viele und konventionelle Bilder in knapper Ausführung zu häufen, was ein Überwiegen des gefühlsmäßigen über das anschauliche Element zur Folge hätte, sondern er führt gern ein einzelnes Bild breit aus und entgeht kaum der Gefahr, das Bild den Sinn überwuchern zu lassen. So steht in I 72 Winterspiel der umfangreiche bildliche Apparat nicht mehr im Verhältnis zu dem Zweck, die Stimmung des düster verträumten Herzens zu versinnlichen. Vgl. auch II 126, 18, I 43.

So reflektiert Keller seine Gefühle zu betrachten liebt, so spricht er sie also doch selten unmittelbar aus. Warum wohl? Etwa aus Keuschheit der Seele wie Grillparzer oder Droste? Keller

hat allerdings einige Gedichte zurückgehalten, die ihm wohl zu sehr persönliche Beichte waren, Br. 404; aber er hat in anderen Gedichten und vor allem im Jugendroman viele höchst intime Gefühle, nicht selten selbstquälerisch, ausgesprochen. Seine Reflektiertheit überhaupt entspricht ganz der modernen ästhetischen Gefühlsanalyse. Seine Sprödigkeit beruht vor allem im Ausdruck: er scheint als künstlerisch vollwertig nur den von Anschaulichkeit gesättigten Ausdruck empfunden zu haben, und ihn hat er je länger je mehr ausgebildet (vgl. dazu etwa den Jugendroman mit dem Altersroman). Und dann: seine gesunde kräftige Natur läßt ihn die Neigung zur Grübelei je länger je mehr überwinden, sie macht ihm das „subjektive Gebahren" widerwärtig und weist ihn auf das Objektive hin.

Liebeslyrik.

Was von Kellers Gefühlsausdruck überhaupt, das gilt besonders von seiner Liebeslyrik: die unmittelbare Äußerung des Gefühls liegt ihm nicht. Es ist erstaunlich, wie wenig von der Liebe selber die Rede ist, fast nur in solchen Gedichten, die wegen ihrer Unbeholfenheit nicht in die Sammlung kamen, wie den allerersten, und in den wenigen der zweiten Periode, die seiner gereifteren Liebe zu Johanna Kapp entsprangen, Br. 404. Am besten gelang ihm der individuelle Ausdruck erotischer Gefühle in der Rollenlyrik der alten Weisen.

Fast immer zieht er Hilfsvorstellungen heran und setzt Himmel und Erde in Bewegung, um anschauliche Symbole zu finden, in deren Schilderung er seine Liebe verwebt und verkleidet, I 79, 81, 92. Gern knüpft er an einen Vorgang, eine Situation, wie Begegnung, Besuchen, so daß sein verliebtes Tun und Treiben deutlicher wird als der Inhalt seiner Gefühle. Zuweilen drängt ein breit ausgeführtes Bild oder Symbol den Gefühlsinhalt selbst in den Hintergrund und wird ästhetisch zum Hauptgehalt, I 185, II 18, 116. In der zweiten Periode bildet sich die vorher unbeholfene Schilderung der Geliebten reizvoll aus — in einigen der Gaselen —, freilich nur des Äußeren, Anschaulichen, das Persönliche, Seelische bleibt ganz unbestimmt.

Die erotische Lyrik zeigt starke Unterschiede in den verschiedenen Perioden, zugleich die deutlichsten Spuren fremder Einflüsse.

Liebesgedichte sind neben politischer Polemik seine ersten lyrischen Versuche und nehmen in der ersten Periode breiten Raum ein. Was aber schließlich in der endgültigen Sammlung Unterkunft fand, ist nur etwa die Hälfte aller Liebeslieder, soviel mußte vor dem gereifteren Urteil fallen. Ein Hauptgrund der strengen Auslese war die Abhängigkeit von fremden Vorbildern. Man begegnet in den ausgemerzten Liebesgedichten fortgesetzt dem Bilderschatz der Romantik, auch älteren Requisiten aus der Zeit der Renaissancepoesie und der Anakreontik. Eine kleine Blütenlese: Blumen, Rosen, Lilien, Veilchen, Myrten sind Symbole für die Geliebte und schmücken sie; von Farben ist häufig: rosig, rosenrot, purpurn, golden und silbern, kristallen und poetisch gemeintes blau und weiß; von Naturerscheinungen: Luna und die Sterne, Hesperus, Morgen- und Abendröte, Wetterleuchten, Regenbogen, auch Mai, Lenz u. dgl.; romantische Gestalten wie Riesen, Feen, Engel, Schäfer, auch Nachtigall, weiße Taube und Falke fehlen nicht; einigemal kommen verschleiernde Gefühlsausdrücke vor, wie sie die ältere Romantik so sehr liebte, phantastisch, mystisch, heilig, göttlich, wundersüß; weiter: Perle, Kleinod, Schwert, Weihrauch, Aventür, Hort u. dgl. mehr; besonders charakteristisch sind Wortgruppen und Zusammensetzungen wie: rosenrote Träume, phantastische Schatten, mystisch heiliger Kindersinn, goldener Morgenschein, Liliengeist, Blumenschlingen, Todesrosen, Marmorwangen, Maienlüfte, Grabesblume, Silberbrunnen, Sternenschimmer, der Augen süßes Blau, wundersüßer Schmerz usw. Derartige Ausdrücke sind in den ausgeschiedenen Gedichten oft wirr gehäuft. Wiewohl es vielfach anschauliche Begriffe sind, so wirken sie bei dieser Verwendung nicht sinnlich lebhaft, sind auch nicht wirklich angeschaut, es sind vielmehr symbolische Wertbegriffe. Das steht im Gegensatz zu Kellers reiferem Gebrauch, wo er überall das konkrete sucht und mit lediglich steigernden Ausdrücken sparsam umgeht. Auch das beliebige romantische Kompositionsmotiv des Traums

bzw. der Vision ist mehrfach angewandt, zuweilen der schwärmerische Erguß des Preis- oder Klaglieds. Der Hauptvermittler für all das war Heine. Dessen Ironie versucht der junge Poet wohl nachzuahmen, fällt aber unversehens wieder in seinen ernstgemeinten Eifer zurück (Br. 418[2]). Besser als die Ironie liegen Kellers malerischem Pathos Heines grelle Kontraste. Aber die ganze Schwärmerei dieser erotischen Jugendlyrik steht mit ihrer Herzensehrlichkeit und ihrem stürmischen Erguß Lenau um ebensoviel näher, als sie hinter Heines abwägender Kunst zurückbleibt; nur den Ausdruck hat Heine bestimmt.

All das galt zunächst von den ausgeschiedenen Liebesgedichten der ersten Periode. Die aufgenommenen zeigen zwar alle diese Merkmale, Ausdrücke und Symbole (Traum und Vision: I 84, 80) im einzelnen auch, aber stark gemäßigt und sparsamer. Der schließliche Eindruck ist der eines in herzlicher Verliebtheit müßig umherschweifenden Burschen, und diese Romantik hat Keller wirklich erlebt.

Mit dem Ende der verbummelten Jugendperiode hört die Vorherrschaft dieser poetischen Manier auf. In I 97 „Nachhall" verabschiedet Keller ironisch die alte Träumerei. Nicht, als ob sich jene Ausdrucksweise, Rosen, Lilien usw. nicht mehr fände; aber solche Dinge sind seltener und nicht mehr nur emphatisch, sondern anschaulich. Nur einige Male greift Keller bewußt auf den romantischen Stil zurück: in I 21 „Vor einem Luftschlosse" (1848), wo er eine moderne Idee bewußt altertümelnd einkleidet, und in II 142 Geistergruß (um 1880), bei der Erinnerung an die romantische Jugendliebe.

Dagegen macht sich in der zweiten Periode ein anderer Einfluß geltend, der Platens und der Nachahmer fremdländischer, orientalischer und romanischer Formen überhaupt. Er zeigt sich außer in der Strophenform nicht so sehr im Ausdruck als der innern Haltung: an Stelle der vagen Schwärmerei tritt graziöse Klarheit. Das erotische Empfinden äußert sich nicht mehr ekstatisch, pathologisch, sondern tändelnd, heiter in voller Selbstgewißheit.

Nach der zweiten Periode scheidet die Erotik nicht aus Kellers Leben, aber aus seiner Lyrik fast völlig aus. Das

„subjektive Gebahren“ macht einem objektiveren Platz, der mannigfaltig nuancierten Schilderung menschlichen Liebens in seinen Prosaerzählungen, rein sachlich beschreibend, so daß nimmer durchzumerken ist, was etwa persönliches Erlebnis war.

Trinklieder.

Keller liebte den Wein, aber die landläufige, damals vielgepflegte Gattung der Trinklieder hat er kaum bereichert. Als er in den Gesammelten Gedichten eine „Trinklaube“ errichtete, schied er von dem vorhandenen Material fast die Hälfte wieder aus und reihte dafür Gaselen und Epigramme ein.

Ihm fehlte der lose, rhythmisch leichtbeschwingte Ausdruck der weinseligen Stimmung in ihrer Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit. Wo er lyrische Töne anschlägt[81]), zieht er teils anschaulichen Stoff aus der Situation oder in Bildern heran, teils und vor allem gerät er ins Reflektieren und Politisieren. Drum hat er auch in der Trinklaube Satirisches und Erotisches und allerlei Nachdenkliches untergebracht. Gewiß ist auch das Spintisieren und Kritisieren für deutsches Trinken charakteristisch; doch unser Trinklied prägt gewöhnlich den lärmenden, überschäumenden Übermut aus.

Mehr als die lyrischen liegen dem Dichter die episierenden Trinklieder, die Charakterbilder von Trinkern[82]) und von Weinsorten[83]). Es gelang ihm hier, statt des Gefühlsmäßigen und Singbaren etwas Anschauliches hervorzukehren.

Rollenlyrik.

Eine ganze Reihe von Rollendichtungen Kellers stammt aus der Zeit von 1843—51. Es sind nicht eben die üblichen Jäger-, Schäfer-, Schifferlieder u. dgl., aber ganz selbständig ist er doch nicht in der Wahl der Rollen. Zwar die erste, der „Parteigänger“, der Kriegsgesell, entstammt mehr einem derben nationalschweizerischen Landsknechtsgefühl als romantischem Geschmack. Am meisten traditionell ist die Spinnerin als Rolle. Romantische Richtung verraten die mannigfachen Vagabundengestalten, I 49,

II 86, 88, 90. Am selbständigsten sind die Frauenrollen der alten Weisen und die Trinker Panard und Galet, keine allgemeinen Typen, sondern individuelle Charaktere.

Die Art, wie Keller sich mit dem Rollencharakter abfindet, wird am klarsten bei Betrachtung ihrer Entstehungsfolge. Der Parteigänger II 105 (1843) ist lyrisch gestimmt, die Rolle dient nur dem jugendlichen Temperament des Dichters selber zu plastischerem Ausdruck. Das weibliche Fühlen der Spinnerin II 51 f. sucht er nachzuempfinden, läßt sie aber doch im Sinne seines eigenen Patriotismus das männliche Idealbild sich ausmalen, wie sie selber durchaus Idealwesen ist; der Ton ist auch hier lyrisch. Ein Bekannter stellte dem Dichter das Thema des Zyklus „Lebendig begraben". Man hat die Mäßigung in der Darstellung einer so grausigen Situation gerühmt; man hätte eher die Wahl eines solchen Gegenstandes ablehnen dürfen; war er einmal gewählt, so hätte all das Grausige des Stoffs zum Ausdruck kommen müssen. So aber sind die einzelnen Gedichte von allzu behaglich beschaulicher Stimmung erfüllt, wie der Dichter sie wohl im heimeligen Stübchen hat, nicht aber ein lebendig Begrabener im Sarg unter der Erde. Auch hier spricht das Gefühl und die Reflexion des Dichters. Geständnischarakter zeigt auch I 49 Frühling des Armen; doch ist ein Versuch gemacht, den jungen Stromer wenigstens äußerlich zu charakterisieren. In den bisher genannten Gedichten ist also die Rolle wesentlich nur die Marke, unter der der Dichter sein eigenes Empfinden ausspricht.

Aber zugleich mit dem letztgenannten Gedichte taucht in den Neuen Gedichten der Zyklus „Alte Weisen" (II 76) auf, damals unter der Bezeichnung „Von Weibern, Alte Lieder 1846." Frauengestalten charakterisieren sich durch ihre eigenen Worte. Ihr Gefühlsleben vor allem wird dargestellt; aber der letzte Zweck ist nicht der Erguß von Gefühlen, sondern die Zeichnung eines objektiven Charakterbildes; darum findet sich neben der Gefühlsäußerung viel Erzählendes. Vorgang und Handlung spiegelt sich in den Worten der Heldinnen. Parallel steht die Selbstcharakteristik der beiden Trinker Panard und Galet II 15

bis 17. Und doch ist die Stimmung dieser wirklichen Rollenlieder einheitlicher und kräftiger als in den früheren Maskenliedern; ihre größere Objektivität hat das Gefühl zu prägnanterem, energischerem Ausdrucke gebracht.

Daneben stehen längere Rollengedichte, II 74, 86, 88, 90. Der Inhalt ist nicht Gefühl, sondern Beschreibung und Szene; der Stil, die Sprache ist mehr der Erzählerlaune Kellers als dem Charakter der Rolle angemessen. Der Schöngeist II 90 redet so sehr mit des Dichters eigener malerischer Begeisterung, daß man seine moralische Fühllosigkeit kaum mehr verletzend empfindet; daher wirkt der verdammende Schluß allzuhart. Die eigentliche Kunstform der Rollenlyrik, die Charakteristik aus der Rolle heraus, ist durch die unmittelbare Beschreibung verdrängt.

In der späteren epischen Zeit tritt das Rollenmäßige zurück. In den letzten romanzenhaften Gedichten findet sich die Rolle nur als ganz äußerliche Form, II 113, 118, 146.

C. Sphäre des Gedankens.

Reflexionsdichtung.

Keller ist ein gegenständlicher Dichter, überall gibt er Anschauung; aber er war auch ein Grübler, und aus den Strömungen seines Gedankenlebens hat sich manches in seinen Gedichten niedergeschlagen.

Faßt man eins der Sonette ins Auge, z. B. I 120 die Goethepedanten, so erkennt man sofort einen bestimmt gefaßten Gedankenzusammenhang als Inhalt und zugleich Gerüste des Gedichts: — ihr verlangt Ordnung, Anmut — aber dies ist eine Zeit wirrer Kämpfe — jetzt muß das Schöne noch verborgen ruhen — erst im Frieden soll es uns erfreuen. Es wird also ein dialektischer Prozeß, ein Gedankenvorgang in seiner Bewegung vorgeführt. Fast alle diese Gedankengänge weisen ein und dasselbe Schema auf: sie sind kontrastierend auf einem Gegensatz aufgebaut, voran geht eine gegnerische These, bald in schroffer Einseitigkeit, bald als Zugeständnis ihrer relativen Berechtigung, dann folgt des Dichters

eigene Ansicht, bald antithetisch, bald berichtigend. Dies ist ja wohl die denkbar einfachste Form eines gedanklichen Prozesses, und Keller empfand gewiß weniger das Entwicklungsmäßige, Psychologische dieses Aufbaus als eine pathetische, rhetorische Kraft, es lag ihm mehr am Kontrast als an der fortschreitenden Dialektik. Komplizierter, lässiger zugleich als in diesem festen Schema ist der Gedankengang in I 46 Frühlingsglaube; der Dichter läßt sich von seiner Idee mehr treiben. II 119 beginnt mit einer systematisch formulierten These; das ist rasch abgetan; aber nun soll diese Philosophie noch poetisiert werden, und der Dichter weiß sich nicht besser zu helfen, als indem er sie durch eine romantische Figur „einen Seemann, grau von Haaren," noch einmal, mit einigen Bildern aufgeputzt, wiederholen läßt. Das ist unbehilflich. Diese Gruppe seiner Gedankenpoesie verrät überhaupt ein zuweilen krampfhaftes Bemühen, die trockenen Gedanken mit poetischem Flitter, Bildern und hochtrabenden Worten, zu dekorieren; der Gedanke ist nicht wie bei Schiller und Hebbel in seinem eigenen poetischen Wert, in der Schönheit des Intellektuellen empfunden. Aber diese Darstellung intellektueller Prozesse nimmt bei Keller nur bescheidenen Raum ein.

Meist werden die Gedanken in seinen Gedichten nicht entwickelnd, sondern abgeschlossen vorgeführt. Sie sind meist einfach und klar und belästigen den poetischen Ausdruck wenig. Keller schmückt und illustriert sie mit reichen, anschaulichen Bildern. Diese häuft er bald in vielfachem Wechsel, wodurch der zugrunde liegende Gedanke als der ruhende Pol im Spiel der Bilder deutlicher herausgehoben wird (I 127), bald führt er ein Gleichnis in breiter Entwicklung aus, so daß dies durch seine Anschaulichkeit Selbstwert gewinnt (I 109). Zuweilen verschwindet die theoretische These fast hinter dem Bild oder Gleichnis (I 186, 187). Eine erste Gruppe solcher Gedichte sind Sonette[34]), eine seit den Romantikern beliebte Form für Gedankenlyrik. Eine zweite Gruppe, dem Anfang der zweiten Periode angehörig, ist der Zyklus Sonnwend und Entsagen[35]). Bei dieser Abweisung des Unsterblichkeitsglaubens befaßt sich Keller wenig mit Gründen und Auseinandersetzungen wie zuweilen in der

politischen Lyrik und in den früheren Sonetten gegen die Leugner der Unsterblichkeit, I 125, Br. 407, sondern er gibt Stimmungsbilder, den geschlossenen Ausdruck seines Gefühls, das über diesen Kämpfen zur Ruhe gekommen ist. Die Polemik tritt zurück, das Pfäfflein der Wochenpredigt wirkt fast nur humoristisch, kaum satirisch. Die neugewonnene Überzeugung äußert sich positiv in ihrer freudig ernsten Diesseitigkeitsstimmung. Der bildliche Schmuck ist umfangreich, aber doch macht sich das Gefühl energischer geltend als in den Sonetten, wo die Anschaulichkeit der Bilder und die Abstraktion oder Rhetorik der Gedanken zusammengefesselt sind, ohne durch die Wärme der Empfindung vermählt zu werden.

All diese Gedankenlyrik reicht nicht über 1854 herab. Nur die verunglückte Allegorie II 33 ist jünger, und zu ihr verleitete den Dichter gewiß mehr das Bild als die Idee. Dagegen reicht bis in die letzte Zeit seine Epigrammatik. Was er davon in die Gesammelten Gedichte aufnahm, findet sich in der Trinklaube[36]).

Anschaulichkeit ist beim Epigramm nur in äußerster Knappheit möglich. Kellers Anschaulichkeit aber bedarf der Breite, und so hat er denn nur selten in den Epigrammen mit wenigen Strichen ein prägnantes Bild entworfen, II 28^{1}, 29^{4}. Meist bleibt eine etwa versuchte Schilderung in Andeutungen stecken oder wird albern und abgeschmackt, 28^{2}, 30^{7}.

Doch Anschaulichkeit ist ja nicht das Wesen der Epigrammatik, sondern Klarheit der Idee und Schärfe des Ausdrucks. Aber auch die Sprache Kellers will sich breit und voll entfalten; hier wo sie präzis, scharfschneidig sein soll, wird sie trocken und kalt, und die doch so einfachen Verse werden mühsam und unbehilflich, 30^{2-4}. Obwohl der Gedanke meist bis zur Banalität einfach ist, wird der Ausdruck geschraubt und schwerverständlich, 28^{4}, 29^{3}, 30^{4}, 31^{1}. Selten spitzt sich die Idee auf eine treffende Pointe zu. Die wenigen Pointen sind gar zu billig, $30^{1.\,2.\,6}$. Dafür bilden Derbheiten einen üblen Ersatz, 28^{2}, 30^{7}.

Kellers Unfähigkeit zu epigrammatischer Prägnanz hat ihn veranlaßt, epigrammatische Motive in breiteren, ihm geläufigeren

Formen auszuführen, so II 31^3 im launigen Tändelspiel des Gasels, das ein Grundmotiv gaukelnd umflattert. II $27^{1.\,2.}$ sind voll Anschaulichkeit und Stimmung, nicht aber von der geistreichen Schärfe des Witzes, wie sie das Epigramm verlangt; in „Venus von Milo“ wird die Komik durch die feierliche Schlußstimmung, in „Ratzenburg“ die Satire durch den behaglich ausgesponnenen Humor verdrängt.

Was Kellers Epigrammen ein Heimatrecht unter seinen Gedichten gibt, ist allein die Energie der Überzeugung, die dahinter steht. Weit glücklicheren Ausdruck findet der Gedanke bei Keller in minder prägnanter Form, in seiner politischen und polemischen Lyrik, die im folgenden noch erörtert wird. Schon der meist, wenn auch nicht anschauliche, so doch bestimmtere, weniger abstrakte Gegenstand erleichtert es ihm hier, sich individueller, reicher, gehaltvoller zu geben.

Zu den Gedichten, die einen einzelnen Gedanken eigens behandeln, kommen die zahlreichen gedanklichen Elemente all der anderen Gedichte, die Abschweifungen zu allerlei Erwägungen, die den Gedichten Kellers das Nachdenkliche, Grüblerische, Geistige geben, mehr als seine eigene Gedankenlyrik.

Politisches.

Keller war als echter Schweizer ein leidenschaftlicher Politiker. Als Dichter wurde er zuerst durch politische Streitgedichte in der Presse bekannt.

Die Zahl seiner politischen Gedichte ist beträchtlich. Die Hälfte gehört seiner ersten lyrischen Periode an und zeigt vor allem Herweghs Einfluß, besonders in der leidenschaftlichen Parteirhetorik. In der zweiten Periode ändert sich das Wesen dieser Gedichte kaum, aber ihre Zahl mindert sich. In der Berliner Zeit vollzieht sich ein Umschwung; seither tritt die heftige Polemik zurück, die politische Lyrik beschränkt sich vorwiegend auf Epigramme und Festgedichte. Auch sind die übrigen Gedichte nicht wie in der ersten Zeit von politischen Anspielungen durchsetzt. Seine Haltung ist objektiver; er hatte inzwischen Gelegenheit, als Staatsschreiber die Politik eingehend

praktisch kennen zu lernen. Seine Erfahrungen aus dieser Zeit hat er auch dichterisch gestaltet, aber vorwiegend in epischer Form, besonders in der Novelle vom Verlorenen Lachen und in dem Roman Martin Salander.

Die politischen Ereignisse, denen seine erste leidenschaftliche Teilnahme galt, waren die Sonderbundskämpfe in der Schweiz und die revolutionären Bewegungen in Deutschland. Der junge Republikaner blickte recht geringschätzig auf das monarchische, unfreie Deutschland herab. Der Ausbruch der deutschen Revolution, den er in Heidelberg miterlebte, fand ihn voll Mitgefühl, aber bedeutend ruhiger und sachlicher. Zu Hause bewegten ihn dann all die einzelnen Parteihändel der schweizerischen Verfassungsentwicklung, psychologisch für ihn, wie seine Novellen und der Roman zeigen, mindestens ebenso interessant wie politisch. Den deutschen Sieg im französischen Krieg begrüßte er mit ruhiger Freude, aber er betrachtete diese späteren Ereignisse fast mit der Gelassenheit des Historikers. Bei allem stolzen schweizerischen Patriotismus sah er immer in Deutschland die weitere nationale Heimat, deren Geschicke er warmen Herzens verfolgte, und fühlte mit Schmerz die Kluft zwischen beiden Staaten.

An poetischer Kultur bleiben seine politischen Gedichte hinter der übrigen Lyrik zurück. Der Gedankenstoff macht sich oft prosaisch breit und wird nur äußerlich mit Bildern aufgeputzt. Es wurde für Keller verhängnisvoll, daß dieser Motivsphäre die unmittelbar sinnliche Anschaulichkeit meist mangelt; war sein Empfinden noch so feurig, so vermochte er es doch kaum einfach und unmittelbar auszusprechen und hat hierin sein Vorbild Herwegh weit nicht erreicht. Seine Rhetorik bleibt leicht in der Prosa stecken oder verliert in der Fülle anschaulicher Bilder die Verve. So sang er von seinem Standpunkt „auf der Menschheit froher Linken“ doch keine wirklich frischen Freiheitslieder.

Die Motive sind vorwiegend allgemein gehalten, — wenn auch der Anlaß oft ein spezielles Ereignis war —, Stimmungen, Erwägungen und Schilderungen, wie sie dem politischen Gesamtzustand entsprechen: Preis des Vaterlands und der Freiheit, Schelten auf die Gegner, Erörterung von Problemen der schweize-

rischen Nationalität und Verfassung, Klage über gegenwärtige unfreie Verhältnisse und Sehnsucht nach einer besseren Zukunft, typische Szenen aus den vaterländischen und nachbarländischen politischen Zuständen und dergleichen[37]). Doch knüpft Keller auch zuweilen an besondere Vorfälle an[38]). Die Darstellung von speziellen Ereignissen fällt ihm schwer; meist fehlt für den zeitlich ferner stehenden Leser der Hintergrund, der Einzelfall ist aus dem geschichtlichen Zusammenhang und der Zeitstimmung herausgerissen, er gibt sich zu unvermittelt und verliert für den Späteren die suggestive Kraft, wo er nicht gar schwerverständlich wird, wie I 176, das sich auf den Frankfurter Reichsverweser Erzherzog Johann bezieht, vgl. Br. 120.

Außer in eigentlich politischen Gedichten verwendet Keller das Politische, besonders in der Frühzeit, gerne neben andern Motiven bildlich oder als Stimmungsausdruck[39]).

Der Stimmungsfarbe nach überwiegen in den Gesammelten Gedichten die polemisch-kritischen unter den politischen Gedichten[40]). Nimmt man dagegen die ausgeschiedenen Gedichte hinzu, so überwiegen die von begeisterter Haltung[41]). Darin zeigt sich die Selbstkritik des gereiften Dichters gegenüber dem Pathos seiner begeisterten Jugendgedichte, hat er sich doch selbst über das zur Nationalhymne gewordene Lied an das Vaterland später geringschätzig genug geäußert; erst in den Festgedichten sprach sich dann seine Vaterlandsliebe wieder freudig aus. Die polemischen Gedichte gaben im Unterschied von den panegyrischen mehr Gelegenheit zu anschaulicher Darstellung, vor allem zur Karikatur und Groteske, I 274 ff., die Keller mehr lag und nie so zuwider wurde wie das gefühlvolle Pathos. Der Ton gegenüber den Gegnern oder unliebsamen Verhältnissen ist sehr leidenschaftlich, bald bitter oder verächtlich voll moralischer Anklage, bald voll schmerzlichem Bedauern. Nur in wenigen Fällen hält sich die Stimmung ohne starke Leidenschaft neutral in der Sphäre der Reflexion, I 48, 60, 170, 21, 166, 131.

Selten ist rein theoretische Erwägung, I 114 f., 46, II 30, 31[1].

Was die Ausdrucksform betrifft, so ist der begriffliche Ausdruck, wo er angewandt wird, meist mühsam, vor allem in Sonett

und Epigramm[42]). Von den Gedichten, die unmittelbar lyrischen Erguß bieten, hat Keller selbst die Hälfte ausgeschieden[43]).

Glücklicher kleidet er politische Gefühle und Ideen bildlich und symbolisch ein, so daß Anschaulichkeit möglich wird[44]). In einigen Fällen erlaubte das Motiv eine idyllische Schilderung, wie sie Keller liebt[45]), besonders so, daß Typen politischer Zustände in konkreten Einzelgestalten ohne viel theoretische Glossen dargestellt werden[46]). Im Wesen der politischen Lyrik, zumal der agitatorischen, ist das wenig begründet, wohl aber in Kellers dichterischer Anlage; er schließt hier einen Kompromiß zwischen dem lyrischen Charakter seiner politischen Motive, dem er nur schwer gerecht zu werden vermag, und seiner poetischen Natur, die zur Schilderung neigt.

Polemik und Satire.

Kellers Schroffheit zusammen mit seinem moralischen Empfinden hat ihn vielfach zu polemischer und satirischer Dichtung veranlaßt. In politischen und religiösen Fragen nahm er lebhaft Partei und beurteilte den Gegner mit subjektiver Schärfe, und besonders in seiner Jugend bekam dann das Parteiurteil einen moralischen Oberton.

Die Zahl solcher Erzeugnisse ist in der ersten Periode besonders groß und ihr Ton sehr pathetisch. Das läßt schon in der zweiten Periode etwas nach. In die gesamte Zeit nach 1854 fallen außer etlichen Epigrammen nur noch zwei größere satirische Gedichte, I 283 und 285, auf die Erfahrungen des praktischen Staatslebens gegründet, von der früheren Heftigkeit und moralischen Entrüstung getragen, doch im Angriff allgemeiner gehalten.

Was den Stoff betrifft, so überwiegt der Zahl nach die Parteisatire[47]), dem Wert nach die Satire gegen unsympathische Menschentypen[48]). Letztere gibt zu anschaulicher Charakteristik reiche Gelegenheit, während erstere von Natur abstrakter ist. Die Satire gegen einzelne Personen tritt in der zweiten Periode zurück[49]).

Was die Form der Darstellung betrifft, so leiden die Epigramme[50]) und Sonette[51]) unter der Gedankendürre der

theoretischen Lyrik. Scharfer Witz und spitze Pointe sind selten; statt dessen wälzt sich zuweilen ein grober Angriff schwerfällig polternd heran.

Schneidig sind die Pandoralieder[52]), die in der Form der Selbstparodie den Gegner sprechen lassen. Sie sind von gepfefferter Satire, in ihren ungestümen Beleidigungen von keinem Theoretisieren behindert.

Auch in erzählend-schildernder Form findet sich Satire[53]). Hier ist die Stimmung einheitlich abgetönt, die Charakteristik sorgsam durchgeführt. Unter dem Überwuchern idyllischer Anschaulichkeit erstickt etwa die Pointe, I 25, 42 oder wirkt, freilich absichtlich, als Störenfried, wenn sie in scharfem Kontraste doch noch kommt, II 45, I 155. Ein Überwuchern von Bildern oder Schilderungen schwächt auch sonst öfters die satirische Tendenz ab[54]). Wo Keller ins Beschreiben gerät, überwindet das Gemütvolle, besonders der Humor, die feindselige Stimmung; die Darstellung wird ihm Selbstzweck, sie macht ihm Spaß, und polemisch vermag er nur zu sein, wenn's ihm grimmiger Ernst ist, die Boshaftigkeit der satirischen Finten und Spitzen ist ihm nicht (wie Heine) an sich schon Genuß.

Natürlich wurden manche polemischen Gedichte aus der Sammlung ausgeschlossen, weil der Stoff nicht von allgemeinem Interesse[55]) oder die Streitfrage veraltet[56]) oder das Thema zu banal[57]) oder die Ausführung unbefriedigend war[58]).

Gelegenheitsdichtung.

Keller hat in der Zeit lebhafter lyrischer Produktion nur wenige Gelegenheitsgedichte für festliche Anlässe und dergleichen verfaßt, dagegen etwa doppelt so viele als in seinem ganzen übrigen Leben in der lyrisch unfruchtbaren Zeit zwischen der 2. Auflage der Neuen Gedichte 1854 und dem neuen Aufblühen episierender Lyrik seit 1872/3. Besonders auffallend ist, daß in dieser letzten fruchtbaren Zeit der Gedichte die vorher gepflegte Gelegenheitsdichtung wieder völlig aufhört. Erst nachher entstehen 1878, 1883 und 1887 noch vier solche Gedichte. Keller hatte also in seiner besten lyrischen Stimmung nichts

für Gelegenheitspoesie übrig, während einem Mörike jederzeit ein Verschen zur Hand war, freilich auch vor allem in der lyrisch unfruchtbaren Spätzeit. Allerdings, Gelegenheitslyrik erfordert einen leichten Fluß der Gefühle und Gedanken, ein stetes Zuhausesein in poetischen Stimmungen; darum war sie für Mörike, der sich stets in der Sphäre des Gefühls bewegte, dankbarer als für Keller, der darstellen will, worin die „Gelegenheiten" meist unfruchtbar sind, weil sie nicht das Auge, sondern das Herz unmittelbar berühren. So haben Kellers Gelegenheitsgedichte meist etwas Zurechtgemachtes, nicht das Ungezwungene derer von Mörike.

Ebenso charakteristisch ist der Unterschied der Stoffe. Mörike sprudelte für das Geringfügigste seine Reimchen heraus, am liebsten für kleine familiäre und freundschaftliche Ereignisse. Keller verlangt eine tiefere Bedeutsamkeit von einem Moment, den er poetisch verherrlichen soll. Für einzelne Personen hat er selten gedichtet[59]). Die meisten seiner Gelegenheitsgedichte gelten Anlässen von öffentlicher Bedeutung, politisch bemerkenswerten Vorgängen[60]) und vor allem öffentlichen Festen. Als Freund der Feste seines Volks ist Keller durch seine Novellen und Romane bekannt, als solcher zeigt er sich auch in den Gedichten; seine patriotischen Interessen machen ihn gegen seine eigentliche Anlage zum Gelegenheitsdichter. Er hilft mit zur Verschönerung von Festen und Volksfeiern, teils zu Ehren Einzelner[61]), teils für Gesellschaften und größere Kreise des Volks oder für das ganze Volk[62]).

Hinter dem stofflichen Interesse tritt die poetische Vollendung zurück, vor allem die poetische Stimmung, die innere Form, während auf schöne Sprache Mühe verwandt ist. Zuweilen ist ein fester einheitlicher Aufbau angestrebt, am besten, wo ein Bild zugrunde gelegt ist[63]). Einigemal versucht Keller Lieder zu gestalten, in denen aber die Reflexion das Lyrische überwuchert[64]). Die vorherrschende Form ist ein Hin- und Hergehen von Reflexionen mit eingestreuten Bildern und Situationsschilderungen. Am besten gelungen sind die Gedichte, wo der Stoff erlaubte, durchweg anschauliche Schilderungen zu geben[65]).

II. Kompositionstechnik.

A. Aufbau.

Reflexionsgang.

Kellers Kompositionstechnik verrät ein klares und fein abwägendes Kunstgefühl. Fraglos ist der Aufbau seiner Gedichte großenteils mit überlegter Absicht gestaltet.

Dabei ist der Einfluß des Gedanklichen besonders bedeutsam. Keller reiht gern die Glieder eines Gedichts in dem leichten und doch festen Gang der Reflexion aneinander. Ohne Zwang und doch überzeugend schließt sich Idee an Idee, und das Ganze schreitet ruhig bis zum Endziel weiter.

Ein Beispiel: Jugendgedenken I 77. 1. Strophe: die Absicht, der Jugend zu gedenken. Die 2. Strophe blickt in die Unschuld der früheren Kindheit zurück; die dritte folgt dem Lauf des Lebens bis zum ersten traumhaften Erwachen der Liebe; die vierte eilt rasch voraus bis ans Ende des Lebens: wird jenseits im Unbekannten nicht wieder eine Spur dieses unvergänglich schönen Jugendglücks begegnen? Die fünfte Strophe verneint dies: denn sonst hätten jene nichts von der Ewigkeit zu hoffen, die der Jugend Lieblichkeit nicht sahen. Die letzte Strophe bescheidet sich dabei, wenigstens in diesem Leben ferner die Jugend als Frühstern guten Strebens leuchten zu lassen.

Ein anderes Beispiel: Wien 1848 (I 171). 1 Strophe: wir haben dich in deinem Kultus der Freude verkannt. 2. Strophe: aber dein Genußtaumel war schelmische List, unerwartet hast du dich zum Freiheitskampf erhoben. 3. Strophe: nun dürfen wir wieder Großes von dir hoffen, die Erneuerung des Kaisertums.

4. Strophe: doch wird dies einst so große Kaisertum mit der Zeit vergehen und nur noch in der Erinnerung leuchten. 5. Strophe: aber der neue Kaiser der neuen Zeit wird der Bürger sein[66]).

Das tragende, weiterführende Element ist die Reflexion. Natürlich sind die Nuancen zahlreich vom klar und energisch durchgeführten Gedankengang bis zum sinnigen Spiel der Ideen. Schelmich von einem Motiv zum anderen lockend führt II 111 „Tod und Dichter“ zum Ziel (vgl. Lessing: Gestern, Brüder ...“): zuerst die Drohung des Todes, vor dessen Ernst des Dichters „Firlefanz“ vergehen soll; dann schmeichelt der Dichter, aber der Tod bedarf dessen nicht; auch die Pflicht kann den Dichter dem Leben nicht erhalten, nachdem er bisher nur getändelt hat; der Dichter möchte für diesen süßen Tand nicht büßen müssen, für das idealisierende Spiel seiner Phantasie; der Tod verlacht diese Schemen; aber der Dichter rühmt sie als ewig, in ihnen lebt er fort; der Tod in seinem Vernichtungseifer fährt hin, sie zu suchen und zu verderben; aber, lacht der Dichter, er wird sie nirgends finden. Ein Beispiel größeren Umfangs bietet der Zyklus Lebendig begraben: die Situation gibt Gelegenheit zu lose hin und her schweifenden Betrachtungen, Erinnerungen, Beschreibungen, Gefühlsergüssen. Etwas anders nuanciert sind die Gedankengänge der gereimten Reden, Prologe und dergleichen, eine unsystematische Rhetorik, die geistvoll anregen will.

Entwickelnder Aufbau.

Neben der Fortführung des Gedichts durch assoziative Gedankenreihen kennt Keller auch den lebhafter vorwärtsdrängenden Fortschritt eines entwickelnden Aufbaus.

Vor allem führt er öfters in eine Situation allmählich und planvoll ein und macht sie Zug für Zug deutlicher. Die geistige Vertiefung folgt dann erst zuletzt, wenn die sinnliche Veranschaulichung vollendet ist. Im Jesuitenzug I 281 z. B. nähert sich die dämonische Prozession erst von Strophe zu Strophe, bis sie unterm Fenster vorbeizieht; dann hört man ihren Sang mit seiner schnöden Moral. Ganz systematisch ist die Einführung im ersten Stück der

Feueridylle I 151. Erst die weckenden Feuerglocken, dann der Blick: wo ist's? Nun der Zug nach der Brandstätte, schon mit breiterer Anschaulichkeit. Fern auf dem Berg wird der Feuerstrauß sichtbar. Durch Gärten führt der Weg zum Hof empor. Nun das Bild des Brandes aus nächster Nähe. Man erhält die erste Kunde, wen der Brand betroffen hat, und sieht die Leute vorm Feuer stehen. Von hier leitet eine einladende Strophe zur Einzelbetrachtung über[67]).

Beruht hier die Entwicklung auf der technisch kunstvollen Einführung in eine Situation, so finden sich daneben Gedichte, deren Aufbau ein inneres Fortschreiten in gedanklicher wie gefühlsmäßiger Anordnung bezeichnet.

Hierher gehört die Vorbereitung des Besonderen durch das Allgemeinere, von Keller öfters in Einleitungen verwendet, seltener zur Gesamtanlage. Doch hat er einigemal durch Aufschieben des schönsten, sinnlich lebhaftesten Motivs bis zum Schlusse kräftige Effekte erzielt[68]). Gewöhnlich stellt er in subjektiv lebhafter Empfindung das Hauptmotiv an den Anfang und läßt sich von dessen Stimmung weitertragen[69]).

Soweit das Gefühl den Aufbau bestimmt, pflegt Keller nicht wie etwa Heine die Gemütsvorgänge in ihrer Entwicklung zu zeigen, sondern im Stadium des Ausbruchs, auf den die allmähliche Beruhigung folgt. Demgemäß ist auch eine gleichmäßige Steigerung der Stimmung bis zum Schlusse nicht häufig[70]) und schwerlich bewußt angelegt, eher benützt Keller absichtlos ein bereits im Motiv liegendes Crescendo. Wie wenig entwickelt sein Kunstgefühl in dieser Beziehung ist, zeigen einige Fälle, wo er eine Steigerung auf ihrem Höhepunkt abgeschwächt oder zerstört hat, II 23, 58, 122. Verhältnismäßig häufig und mit einer gewissen schulmäßigen Absichtlichkeit findet sich Steigerung in ausgeschiedenen Jugendgedichten[71]). Der formelle Vorzug, soviel er sonst dem Dichter genützt hat, konnte aber diese Gedichte vor Kellers nachträglichem Verdammungsurteil nicht retten, wie er denn in späterer Zeit die Steigerung zum Teil selbst da unterläßt, wo das Motiv ihm eine solche anbietet, II 131, 136, 148. Er läßt je länger je lieber das Gefühl sanft verklingen.

Am häufigsten entsteht eine fortschreitende Komposition bei Vorgängen, also infolge der epischen Eigenart der Motive. Aber auch wo Keller epische Anhaltspunkte zum entwickelnden Aufbau benützt, führt er diesen selten rasch und straff durch (II 80), sondern behängt das Gerüst mit dem losen Schmuck breiter Schilderungen, II 76, I 83, 42, 36. Erst in der letzten Periode wird der epische Duktus etwas fester, unter der Nachwirkung der Novellistik.

Parallelismus.

So planvoll der Aufbau der Gedichte Kellers im allgemeinen ist, so verrät sich doch innerhalb dieser wohlgeordneten, vorwärtsstrebenden Dichtungen auch seine Neigung zur Breite, zum behaglichen Durchkosten eines Motivs. Nicht umsonst definiert er die Schönheit als „mit Fülle vorgetragene Wahrheit.“ In der Jugendperiode ist sein Stil oft überwuchert von Schmuck und Prunk bis zur Schwerfälligkeit. Später werden die einzelnen Züge prägnant und feinfühlig gefaßt, aber der Reichtum und die breite Entfaltung bleibt. Zuweilen führt die Freude an der Fülle dahin, daß, unbeschadet der fortschreitenden Entwicklung des ganzen Gedichts, einzelne Glieder desselben parallelisierend nebeneinander gestellt werden.

I 285: Die Nacht im Zeughaus, ursprünglich unabgeteilt, reiht eine Menge einzelner phantastischer Symbole aneinander, von denen jedes seinen Selbstwert hat; das Ganze hat zwar einen Rahmen, ist aber mehr eine Summe von Einzelgliedern, als ein fester Zusammenhang. Auch I 236: „Ein Festzug in Zürich“ zeigt diese Freude an der gehäuften Aufzählung des einzelnen, mehr als an der geschlossenen Darbietung des Vorgangs, der ja in den Grundzügen klar herauskommt. Die Szenenfolge der Johannisnacht I 250 zeigt statt eines treibenden dramatischen Prinzips eine nur äußerlich chronologisch geordnete Reihe. An derlei Dichtung hatte Keller eine besonders herzliche Freude, und in den Novellen begegnet häufig Ähnliches.

Zu einer eigenen Kunstform bildet Keller das in Gedichten aus, die fast ganz aus einer gedrängten Häufung nebeneinander

gestellter Einzelglieder bestehen. So besonders drastisch in der Aufzählung von guten Wünschen in I 167, die zwar äußerlich geordnet sind, aber nicht durch ihre Ordnung, sondern durch ihre Menge wirken. Auch im ersten der beiden Gedichte „Denker und Dichter“ II 39 ist zwar ein Fortschritt dadurch gegeben, daß die Fülle der Bilder derselben Sphäre angehört — sie schreiten von der Kampfesrüstung bis zur siegreichen Verteidigung fort — aber dies tritt zurück hinter der Häufung kontrastierter Bilderpaare. Vgl. II 44, 79[2], B I 433[1].

Wo die einzelnen Glieder solcher Häufung mit reicherer Anschaulichkeit ausgeführt werden, mindert sich ihre Zahl. Dann sind meist die Umrisse durch Einleitung und Schluß fest gezogen, und den Kern des Gedichts bilden wenige nebeneinander gestellte Anschauungsgruppen, I 32, 183f., 89, II 21[1], 81[1]. Doch kann auch Anfang oder Schluß oder beides fehlen, so daß die Bilder sich selbst deuten oder erst zuletzt gedeutet werden, I 195, II 18[1], 19. Am stärksten konzentriert und am kunstvollsten ausgebildet ist diese Technik, wo die Zahl der parallelen Glieder eine ganz kleine, und ihre Entsprechung um so genauer durchgeführt ist, wie im Doppelgleichnis II 19 und der dreifachen Parallele I 232 [72]). Ich betone, daß sich mit diesen architektonisch-dekorativen Linien meist ein innerer Fortschritt verschlingt; dieser dient vor allem der Eröffnung und dem Abschluß des Gedichts, während der ästhetische Effekt auf Grund der nebeneinander postierten Parallelpfeiler ein wesentlich ruhender ist.

Symbol und Bild.

Die Anlage mancher Gedichte beruht auf der Ausführung eines Symbols oder Bilds.

Der Übergang vom bildlichen Element zur Bedeutung schafft hier eine mehr oder weniger deutliche Zweiteilung. Aber der Gesamteindruck bleibt dennoch ein ruhender, die Bewegung beschränkt sich auf den einen Punkt des Vergleichs.

Kellers symbolische Dichtung wächst vor allem aus der Naturanschauung heraus. Während seine Sinne sich den äußeren Eindrücken öffnen und sein ganzes Wesen gehoben wird, brechen

die Quellen der geistigen Ideen auf und strömen in das Erleben der sinnlichen Eindrücke mit ein, so daß die gesamte sinnlich-geistige Natur des Dichters beteiligt ist, und dieser Zusammenklang wird ihm zum poetischen Erlebnis. So beginnt der Dichter wohl mit der Beschreibung der objektiven äußeren Eindrücke und hebt diese alsdann über ihre sachliche Bedeutung hinaus, indem er die Schilderung in Ideen und persönlichen Stimmungen ausklingen läßt, die ihm aus dem sinnlichen Eindruck erwachsen. Der objektive Stoff wird zum Symbol eines geistigen Erlebens. Sehr verschieden ist der Grad der Absichtlichkeit und Deutlichkeit, womit das ideelle Element symbolisierend dem anschaulichen gegenübergestellt ist. Häufig findet sich eine unwillkürliche Symbolik, mitten in einer anschaulichen Schilderung taucht flüchtig ein mitklingender Gedanke auf, um sofort wieder zurückzutreten. In andern Fällen bauen sich Gedichte planmäßig auf der Symbolik auf, die ganze Stimmung der anschaulichen Schilderung ist auf die Vergeistigung hin angelegt. Das vergeistigende Element ist zuweilen nur eben noch am Schluß leicht angedeutet und damit verhaucht die Stimmung; zuweilen, besonders bei komplizierteren Motiven, ist das Symbol klar und deutlich formuliert und das geistige Element nimmt einen entsprechenden Raum im Gedichte ein.

Ein Beispiel: Stiller Augenblick I 66: der Dichter ist bei seinem Herbstgang von Gedanken an das Fliehen des Jahres erfüllt und durch die Natur zum auflauschenden Beschauen gestimmt. Da wird ihm das stille Bewegen des Schwans auf dem einsamen See ein Abbild für das Bewegen der eigenen Seele und ihr Verwundern über das Leben bis zum Zerfließen dieses friedlichen, genügsamen Treibens. Das ist in kunstvollen symbolischen Parallelen ausgeführt: das Jahreszeitliche und Lebenszeitliche, die Friedlichkeit und lauschende Beschaulichkeit des Schwans wie der reflektierten Stimmung entsprechen sich, gleichmäßig auf die beiden ersten und beiden letzten Strophen verteilt. Vgl. auch I 70, 65, 62.

Das sinnliche Element der Symbolik ist überwiegend ein Natureindruck[78]). Die symbolisierten Ideen sind häufig politischer

und ethischer Natur, aber auch allgemein menschliche und persönliche Erwägungen, Reflexionen, Stimmungen. Zuweilen erscheinen sie weit hergeholt und die Symbolik erhält dann etwas Inkongruentes; besonders politische Ideen werden zuweilen künstlich eingetragen, so wenn im zweiten der Waldlieder der Föhrenwald zum Sinnbilde bürgerlicher Genossenschaft wird, wenn in I 79 die Natur zum Orchester, in I 44 der Frühling zum Ketzerrichter gepreßt wird. Kunstvoll, ohne gezwungen zu werden, ist die symbolisierende Assoziation in I 170, wo der Rheinwein den Gedanken an den Rhein, der Rhein die deutschen Hoffnungen aufsteigen läßt, die aber selbst nicht unmittelbar ausgesprochen, sondern mit dem Moseskind im Binsenkörbchen auf dem Nil symbolisiert werden, so daß also die anschaulichen Elemente beider Symbole durch die gemeinsame Vorstellung des Flusses aneinander erinnern. Eine scharfe Trennung der beiden Bestandteile des Symbols in zwei besondere Sonette findet sich in I 106 Schein und Wirklichkeit. Ein unmerkliches Verweben von Anschauungsstoff und Idee dagegen zeigt das Abendlied I 43, wo Sinn und Sinnbild, das freudig helle Leben und die schaulustigen Augen, fast zur Einheit verwachsen sind.

Vom Symbol führt bei Keller ein spielender Übergang zum Bild. Der Unterschied beider beruht auf der verschiedenen Richtung und Reihenfolge des Assoziationsprozesses: Ziel des Symbols ist Vergeistigung, Zweck des Bilds ist Versinnlichung, jenes geht von einem Auschaulichen, dieses von einem Ideellen oder doch minder Anschaulichen aus. Aber beide sind bei Keller nicht immer deutlich auseinander zu halten. So ist in dem oben zitierten Gedicht beim Rheinwein I 170 die Assoziation des deutschen Moseskindes auf dem Nil mit dem Rhein ihrer Darbietung nach zwar ein Symbol, sofern der Vorstellung des Rheins unmittelbar die des Nils mit seinem Binsenkörbchen angereiht ist und daraus erst die politische Idee folgt, also das Geistige der Endpunkt ist; aber tatsächlich ist der Dichter hier doch von seinen patriotischen Sorgen ausgegangen und hat für sie einen sinnlichen Ausdruck in dem biblischen Bilde gefunden. Die Reihenfolge der psychologischen Entstehung des Gedichtes ist

also in seiner technischen Anlage umgekehrt. Eine Analogie dazu ist I 164 Via mala: das Erlebnis ging wohl von der letzten Strophe, dem unmittelbar gegebenen sinnlichen Eindruck der wilden Natur, aus, ein Kontrastgefühl führte von hier zu der milden Stimmung der Mittelstrophe, und diese Vorstellung von der Liebsten am Ufer des Rheins erregte die phantastische Assoziation von Pharaos Tochter am Nil; das Gedicht dagegen beginnt mit der fernst liegenden der drei Situationen und leitet von hier zu der unmittelbarsten, endet also wie das Bild mit dem konkreteren Eindruck, während das Erlebnis träumerisch in symbolisierende Phantasie übergegangen war. Eine schematisch klare Umkehrung eines Symbols in ein Bild ist I 113: schon die Überschrift „Winterabend" zeigt, daß der Dichter vom Natureindruck ausgegangen war, dabei hatte sich der Anblick der winterlichen Erde zum Gefühl des Leichenhaften, der Anblick der rotglühenden Sonne zum Gefühl des Trunkenen vergeistigt, hierfür fand er die Personifikation der Liebe und des trunkenen Totenwächters, und diese stellt er nun im Gedichte der Naturschilderung voran. In I 13 führt der sinnlich erfahrene Körnerwurf, den der kindliche Träumer und später in der Erinnerung der Wanderer fühlte, symbolisierend zur Selbsteinkehr, aber die Vermittlung dazu bietet ein Bild, bzw. eine Allegorie, das biblische Gleichnis. II 116 „Untergehende Liebe" beginnt symbolisch, das Wellenrauschen wird zum Symbol der analogen Seelenstimmung; aber dann wird aus dem Natureindruck selbst ein Bild für den Inhalt dieser Seelenstimmung geschaffen, das Schiff mit seiner Last auf den Wellen als Bild des unruhigen, liebebeschwerten Herzens. Umgekehrt beginnt der Kirchenbesuch I 87 [2] mit dem Bilde des Waldes für die Kirche und aus der Phantasievorstellung des Waldes erwächst symbolisch die Träumerei von dem freien Lieben auf den selgen Inseln des Morgenlandes. Immerhin aber verwandelt sich bei Keller selten ein Bild in ein Symbol, so daß er also von einem Geistigen ausgeht, dafür ein Bild findet, dies aber nun so anschaulich hinstellt, daß der geistige Sinn nur noch symbolisch mitklingt; die Regel ist vielmehr, daß er vom sinnlichen Eindruck ausgeht und in ihn seine Ideen ein-

trägt, und dabei verliert gelegentlich der sinnliche Eindruck seine Bedeutung als konkretes Erlebnis und sinkt zum bloßen Bild herab.

Dagegen gewinnt zuweilen auf dem Gebiete des Bildes selber das anschauliche Element der Assoziation den Sieg über das geistige. Das Sonett I 126 „Dankbares Leben“ wählt für seine Idee ein erstes Bild aus der Sphäre des Wassers: die aufbrechenden Quellen = der Fülle des Lebens; dann variiert derselbe Gedanke in derselben Bildsphäre: die übereinanderquellenden Wellen = den täglich neuen Erlebnissen; nun reiht der zweite Vierzeiler andre erklärende Bilder an; aber die Dreizeiler kehren zu der ursprünglichen Bildsphäre zurück, während der Gedanke sich weiter entwickelt: der breite, tiefe, sichere Strom = dem wachsenden Gehalt des Lebens und dem Vertrauen zu ihm, der Trunk aus zierlichen Geschirren = der Anmut im Leben, der Damm längs dem Strom = der Sicherung des Lebens, beides letztere als Bitte an die Götter. Das Sonett ist also sehr reich an Bildern; Reichtum an rasch wechselnden Bildern verstärkt sonst den geistigen Charakter eines Gedichts, weil durch den raschen Wechsel der anschauliche Gehalt jedes einzelnen der Bilder hinter der gemeinsamen Idee zurückgedrängt wird (so in dem Vierzeilerpaar); hier aber ist die Sphäre fast aller Bilder dieselbe und tritt in ihrer Einheit sehr deutlich hervor, die Idee dagegen wird besonders gegen den Schluß sehr lebhaft fortentwickelt, wird auch fast nur noch bildlich, nicht mehr unmittelbar ausgesprochen und ist infolgedessen in ihrer Einheitlichkeit nicht so mühelos klar wie die Bildsphäre. Der Eindruck des Sonetts wird also wesentlich auf seinem bildlichen Gehalt beruhen, während man die Idee erst suchen muß. Noch mannigfacher variiert die Idee, noch einheitlicher ist die Bildsphäre in I 275 Meergedanken; der Ausgangspunkt aber ist auch hier durchaus der Gedanke, nicht die Anschauung, nur die Abwandlungen der Idee sind von den anschaulichen Motiven der Bildsphäre her bestimmt: nachdem einmal das Meer mit den Schiffen als Bild für das Herz und seine Feinde gewählt ist, rufen die vom Meer hergeholten Bild-Motive, Riffe, friedvolle Tiefe, Wellen,

Wind, die geistigen Analogien hervor, Zorn, Befriedigung des Hasses, Vereinzelung und Vereinigung gegen den Feind, aufreizende Geisternot. In geringerer Ausdehnung findet sich solches Beibehalten der Bildsphäre in II 120[2], 121 „in der Trauer 2 und 3.“ In all diesen Fällen entsteht aber nicht eine geschlossene bildliche Anschauung, sondern ein Spielen in derselben bildlichen Sphäre, das Zusammenfassende bleibt also der Gedanke. Dagegen entsteht aus einer Mehrzahl bildlicher Elemente eine geschlossene Anschauung, eine Situation, in der Allegorie II 33 „In den Äpfeln“; aber hier sind nun die einzelnen Glieder des Sinnes sehr willkürlich den Bildern aufgezwungen (Blätter-Stunden, Kobold-Unverstand).

In den bisher genannten Beispielen handelte es sich um eine Mehrzahl von Bildern innerhalb eines Gedichts. Vom Grade der Bildlichkeit und der Häufung von Bildern bei Keller wird an andrer Stelle die Rede sein. Hier kommen Bilder nur in Betracht, soweit sie den Aufbau der Gedichte beeinflussen. Öfters gibt ein einzelnes Bild den Stoff für ein ganzes Gedicht. Das ist der Gegenpol zum Symbol: ein klar gefaßter Gedanke wird durch ein geschlossenes Bild anschaulich gemacht. Der Zweck der Versinnlichung tritt am merklichsten hervor, wo eine These illustriert wird, I 115, 109, 112, 186, 195, II 18[1]. In andern Fällen ist das Bild mehr ein Erzeugnis dichterischen Spieltriebs [74]).

Das Verhältnis des geistigen zum anschaulichen Elemente im Aufbau solcher Gedichte ist zuweilen eine klare Symmetrie. Allerdings ist jene strikte Trennung beider Teile hier kaum tunlich, wenn sie auch nicht fehlt, II 19, 18[1], I 28[1], 185[1], 109, 195. Meist wird der Bildgedanke zunächst klar ausgesprochen und dann zuerst das Bild, nachher seine Bedeutung breiter ausgeführt II 18[2]. Seltener werden Bild und Sinn ineinander verwoben II 56, wobei es leicht zu einer allegorienmäßigen Deutung der Einzelzüge des Bildes kommt II 11[1]. Gelegentlich ist das anschauliche Element des Bildes in breiter Fülle ausgeführt und darüber die Klarlegung des Sinnes vernachlässigt; so ist in I 186 „Rosenglaube“ die These von der menschlichen Vergänglichkeit erst durch die Zugehörigkeit des Gedichts zu dem

Zyklus „Sonnwend und Entsagen“ völlig deutlich. Derselbe Gedanke will die These von II 18[1] „Ungemischt“ sein, nicht nur eine dritte Analogie neben den beiden vorangestellten Bildern; aber das läßt sich nur aus der Bedeutung erschließen, die dieser Gedanke überhaupt für Keller hatte.

Liedform.

Keller bezeichnet seine Gedichte nicht selten als Lieder. Aber Lieder im eigentlichen Sinn, rhythmisch-melodische Gebilde, die zum Singen herausfordern, hat er sehr wenige geschaffen. Der Reiz seiner Gedichte liegt minder im bewegten Fluß der Klänge als in Prägnanz und nuancenreicher Fülle des Ausdrucks und Schönheit der Idee, es ist nicht eine gesungene, sondern eine sinnende Lyrik. Die strophisch-rhythmische Form soll hier nicht näher untersucht werden; sie ist häufig liedmäßig, aber der Inhalt scheint mir oft zu gewichtig für diese leichtgebauten Formen. Denn selten besteht dieser Inhalt in leichtbeschwingten Gefühlen; Keller ist nicht oberflächlich und lebhaft, sondern tiefgründig und feinsinnig.

Einigermaßen liedmäßigen Klang haben etliche politische Lieder aus der Frühzeit, I 281, 276, 199, 171, II 42, 44. Freilich ist der Refrain, nach Herwegs Vorbild, mehr rhetorisch als musikalisch, der Ausruf mehr derb grotesk als lyrisch pathetisch. Vor allem fehlt der rasche Fluß klarer Gefühle, die Gedichte sind beschwert von Gedanken und Anschauungsmassen. Wie weit stehen sie darin hinter Herweghs oder gar Arndts Liedern zurück, die sie doch an Gehalt und Eigenheit sehr übertreffen!

Wenige Lieder bringt die zweite Periode: drei Ständchen I 21, wovon das dritte wirklich von melodischem Fluß bewegt ist, I 67 Herbstlied und I 193 Fahrende Schüler, diese beiden gedankenbeschwert, aber voll Schwung der Gefühle.

Einige der Gelegenheitsgedichte nennen sich Lieder, mögen auch teilweise gesungen worden sein[75]). Aber Gedanken, Schilderungen, Bilder, der kunstvolle Ausdruck verhindern einen singbaren Fluß. Die singbarste Verklärung dieser Festlyrik ist das

Wegelied I 200, ein Gipfelpunkt der Novelle vom verlorenen Lachen.

Am meisten liedmäßig wirkt die schöne Abrundung der Strophen, besonders bei der Schlußredaktion bewußt angestrebt. Doch dankt man sie wohl weniger einem musikalischen Empfinden als dem Gefühl und der Selbsterziehung Kellers zur Prägnanz.

Eingang.

Kellers Gedichte beginnen gewöhnlich mit frischem Einsatz des Themas, stark und ursprünglich strömt die poetische Kraft in die ersten Zeilen, dann verbreitet sich die Ausführung. Doch ist immerhin etwa ein Drittel der Gedichte mit Eingängen versehen; die meisten sind aber nicht als kunstmäßige Teile des Aufbaues durchgeführt, sondern wohl mit bewußter Absicht möglichst knapp gehalten, um nur eben den Erfordernissen der Motive zu genügen, die etwa eine Vorbereitung verlangen.

Die Mehrzahl der Eingänge entwirft in großem Zug die Situation des Gedichts[76]). In der Regel wird nicht mehr gegeben als die unerläßliche Voraussetzung für den eigentlichen Inhalt, auf den rasch übergegangen wird. Wo die Gesamtstimmung recht idyllisch beschaulich ist, wächst wohl auch die Einleitung etwas an. Doch auch wo es nicht unbedingt nötig wäre, wird zuweilen eine breitere Charakteristik der Situation oder eine allgemeine Bemerkung vorausgeschickt[77]). Schon zum eigentlichen Körper des Gedichts gehören jene etwas lehrhaften Einleitungen, die das Thema vorläufig kurz formulieren, das nun breiter ausgeführt werden soll[78]). Besonders bei einigen der Alten Weisen wird der Charakter, der sich in ihnen spiegeln soll, gleich in den ersten Worten scharf thematisch ausgeprägt.

Zuweilen erfordert der Stoff einen erzählenden Vorbericht[79]). Keller macht das gewöhnlich mit kurzen Worten ab. Eine solche Einleitung fiel in II 129 höchst prosaisch aus. Mehr als ein Notbehelf, ja ein wirkliches Kunstmittel wird diese Technik in den letzten episch gefärbten Gedichten. Vor allem benimmt die breite, plaudernde Einleitung zu II 148 „Ein Schwurgericht“

dem Gedichte das Moritatenmäßige und schafft die nötige Gelassenheit, es als Charakterstudie aufzufassen.

Zur Beschaulichkeit stimmt auch die später vorangestellte Einleitung zu II 113 Stilles Abenteuer, aber nicht als Vorbericht, um auf das Thema hinzuleiten, sondern als Kontrast zu demselben: im Munde des alten Schlingels in der Schenke bekommt das pikante Jugendabenteuer einen humoristischen Zug, und die Sinnlichkeit verliert ihr Bedenkliches. Solcher Kontrast in der Einleitung ist gewiß überlegte Kunstabsicht. Im Unterschied von den vorher genannten unwillkürlichen Eingangsformen ist denn auch die kunstvolle des Kontrastes selten[80]), am ehesten da noch angewandt, wo schon das dichterische Erlebnis auf dem Kontrast beruhte, etwa auf der Befreiung von einer Hemmung.

Eine andre kunstmäßige Art des Eingangs, die das Volkslied liebt, pflegt auch Keller: die Voranstellung einer Naturstimmung, teils in den Umrissen der Situation, teils auch nur als Stimmungsmittel[81]). Meist sind diese Naturstimmungen kurz gehalten, zuweilen nur ein paar Worte. Ich vermute, daß sie weniger auf Nachahmung des Volksliedes als auf Kellers eigenem Naturempfinden beruhen; wenigstens wendet er sie in den Alten Weisen kaum an, die doch volksliedmäßig sein wollen.

Schlüsse.

Obwohl das Schwergewicht, die Fülle der poetischen Kraft bei Kellers Gedichten vielfach auf den Anfang fällt, so zeigen die Schlüsse doch selten ein Ermatten. Ein technisches Problem lag allerdings für den Dichter darin; die Urgestalten der Gedichte zeigen gerade in den Schlüssen ihre Hauptmängel, und bei der letzten Redaktion griff Keller hier besonders tief und häufig ein.

Die meisten Gedichte verklingen unmerklich, sobald das Motiv bis zum Ende durchgeführt ist. Aber gern steigert sich der Ausdruck zum Schlusse in besonders klangvollen Worten, einem reizvollen Bild oder abgerundet anschaulichen Eindruck oder auch in einem Anschwellen der Stimmung. In der Jugend besonders macht zuweilen ein Sinnspruch oder Kraftspruch das Punktum, I 39, 279, 203, 222, II 27[2], 124.

Verwandt mit dem Verklingenlassen des Motivs ist das Anfügen eines Seitenmotivs, einer Variante zum Thema: das Interesse wird unvermerkt auf eine naheliegende Assoziation abgelenkt, ohne bei ihr festgehalten zu werden; die Aufmerksamkeit wird dadurch noch einmal frisch geweckt, aber zugleich entsteht das Bewußtsein, daß nun das Motiv erledigt ist, I 115, 35, 283, 43, 41.

Schärfer markierte Abschlüsse sind seltener. Wesentlich der Jugendperiode gehören die Zusammenfassungen an, die zum Schluß das Thema klar formulieren wollen, entsprechend der großen Zahl theoretisch gerichteter Dichtungen jener Zeit[82]). Etwas anders steht es mit den Schlüssen, in denen Gedichte mit steigernder Anlage den Höhepunkt erreichen[83]). Der Schluß ist hier nicht eigens konstruiert, sondern ergibt sich als Vollendung des Gedichts. Überhaupt ist die kunstmäßige Pointe nicht gepflegt. Keller konzentriert nicht leicht den ganzen Inhalt eines Gedichts auf einen einzigen wirkungsvollen Punkt; sein poetisches Empfinden beruht auf Anschauung und Gemüt, nicht auf Witz und Scharfsinn und verlangt darum eine gewisse Breite.

Kontrastierende Pointe, die man von einem Verehrer Heines erwarten könnte, ist nicht häufig, I 155, 158, 97, 103, II 100, 105, 118. Sie ist der Schlußvariante verwandt, sie löscht nicht durch einen Knalleffekt das Vorhergehende aus, um allein aufzublitzen, sondern sie beleuchtet das Ganze. An Heines malitiöse Kontrastpointen erinnern nur etwa I 130, 176, II 45. Heines Gedichte ertragen solche grellen Gegensätze, ohne ihre innere Einheit einzubüßen, weil sie leichter und beweglicher angelegt sind; die liebevoll durchgeführten Stimmungsbilder Kellers dagegen würden durch so grelle Diskrepanzen zerrissen werden; das zeigt die harte Wirkung der Schlüsse von I 51[2] und 165, die in ihrer herben Schroffheit die vorher geschaffene Stimmung zerstören und keine neue an ihre Stelle setzen.

Zyklen.

Kellers Neigung zur zyklischen Dichtung zeigt am klarsten seine Novellistik. Sind die Seldwyler Geschichten nur durch

ihre Sphäre, die sieben Legenden durch ihren Grundton zusammengehalten, so werden die Züricher Novellen von einer Rahmenerzählung umfaßt, die ein allgemeines Grundmotiv für sie aufstellt, während die Novellen des Sinngedichts außer durch die Rahmenerzählung auch noch durch einen inneren dialektischen Prozeß verbunden sind. Keller spinnt gern an einem vollendeten Thema innerlich weiter, variiert, ergänzt und kontrastiert es, und so entstehen neue Motive, die nun selbständig durchgeführt werden.

So ist auch in seinen lyrischen Zyklen jedes Glied ein Ganzes für sich, nur etwa durch einen Rahmen zusammengehalten. Jene Zyklendichtung, wie sie etwa Wilh. Müller pflegt, ist Keller fremd: wo für ein ausgewähltes Thema, etwa für eine Rolle, eine Menge von Motiven zusammengesucht und in Gedichtchen und Liedchen, an sich unscheinbar, zur zierlichen, farbenspielenden Perlenkette aufgereiht werden. Keller bedarf für jedes einzelne Gedicht der Fülle und darum der Selbständigkeit.

So schafft in der Feueridylle I 151 das Grundmotiv nur eine breite Basis für lauter Einzelschilderungen mit immer neuem Einsatz.

In I 135 „Lebendig begraben" ist der zeitliche Fortgang einigermaßen angedeutet, aber die einzelnen selbständigen Reflexionen sind nur lose verknüpft.

Die „Alten Weisen" II 76 stellten sich unter ihrem früheren derben Titel „Von Weibern" deutlicher als Zyklus dar, Br. 399; dabei führte jede der Weisen einen weiblichen Namen als Überschrift. Bei aller Selbständigkeit der einzelnen Gedichte ist die Absicht unverkennbar, durch Variation und Kontrast einen bunten Kreis weiblicher Charakterbilder zu gruppieren.

Die Nacht im Zeughaus I 285 erhält durch die Ausweitung zum Zyklus freiere Bewegung zu breiter Entfaltung von Schilderung und Satire.

Die Überreste eines Trinklauben-Zyklus, die Charakteristiken verschiedener Weine, treten jetzt nur noch als Einzelgedichte

auf[84]). Nicht zustande gekommen ist ein bänkelsängerischer Zyklus von „Schwurgerichtsgeschichten“, II 148, B II 527, s. B II 77.

Wenn diese Gedichte mit dem Gedanken an einen Zyklus entstanden sind, so fanden sich andere ungesucht zu einem solchen zusammen, so aus verschiedenen Zeiten durch Einleitung und Schluß nachträglich zusammengeschlossen I 77 ff. „Erstes Lieben“, früher „Siebenundzwanzig Liebeslieder“, Br. 407. Die Gruppe „Sonnwend und Entsagen“ I 183—195 ist gewiß rasch nacheinander entstanden, aber jedes der Gedichte ist ein Ganzes. Keller bestand gegen die Einrede C. F. Meyers darauf, diesen Zyklus geschlossen zu lassen und nicht durch die Sammlung zu verteilen (Deutsche Dichtung IX, S. 23). Nur II 18 Ungemischt ist in die Trinklaube geraten.

Nur durch die Verwandtschaft des Stoffs fanden sich nachträglich zusammen I 102, 177. Dagegen eine Auseinanderfaltung eines Motivs in zwei, drei Gedichte zeigen I 173, II 15 ff., 66. Einige Male wird Keller durch eines seiner Gedichte veranlaßt, in Erweiterung des Motivs ein anderes hinzuzufügen: I 53, 91, 125, II 39, 51. Die Trauerweide I und II sind erst nachträglich durch die Beziehung zusammengefügt, die der Titel nennt, da die betreffenden Schlußstrophen in beiden Gedichten sich erst 1882 für die neue Ausgabe einfanden.

B. Mittel der Darbietung.

Beschreibung.

Unter den technischen Mitteln, die der dichterischen Darstellung dienen, dem Stil im weiteren Sinn, ist bei Keller die Beschreibung das wichtigste. Sowohl in den lyrischen wie in den episierenden Gedichten ist Beschreibung das vorherrschende Element seiner Ausdrucksweise, am meisten natürlich in den Gedichten, deren Stoff bereits eine Schilderung verlangt, wie der Naturlyrik, den Charakteristiken und dergleichen, all den zahlreichen Situationen.

Von Bedeutung ist die Beziehung zwischen der beschreibenden Technik und dem Gefühl, denn dadurch wird der Grad der Objektivität in seinen Schilderungen bestimmt. Die reine sachliche Beschreibung liegt ihm fern. Wohl gerät er, vor allem in der Jugend, manchmal in ein breites Ausspinnen seiner Schilderungen, aber der Untergrund pflegt auch dann lyrisch zu sein. Die Hauptdomäne ist das Stimmungsbild: eine Situation wird mit nicht allzu heftiger, aber doch sinniger Stimmung betrachtet.

Doch verschiebt sich das Verhältnis zwischen dem lyrischen Inhalt und der beschreibenden Darbietung im Lauf von Kellers Entwicklung. Die Jugend zeigt einen stark persönlichen Gefühlsgehalt, mit dem die beschreibende Form nicht recht ausgeglichen ist. In I 90 und 91 z. B. (1845), wo Liebes- und Naturpoesie kombiniert sind, ist jeder Zug der Schilderung von subjektivem Fühlen durchdrungen. Bei dem gleichzeitigen I 279 „Schlechte Jahreszeit“ geht der Dichter zwar nicht von einem Gefühl, sondern von einer Naturanschauung aus, aber die sachliche Betrachtung ist völlig von symbolisierendem Gefühl durchsetzt. Doch finden sich neben diesen beiden vorherrschenden Typen früh objektivere Schilderungen, in denen sich das subjektivere Gefühl nur vereinzelt durchringt, wie die Feueridylle I 151, das Waldlied I 53, sogar ganz sachliche Szenen, wo nur die kräftige Farbengebung die jugendliche Lebhaftigkeit des Dichters verrät, I 102², 107, 108. In der Berliner Zeit stehen neben Beschreibungen mit gedämpftem Gefühlsgehalt gelassen sachliche, II 93, 95¹, 98¹. In der Gelegenheitsdichtung der lyrisch armen Zeit muß nicht selten farbige Schilderung die Wärme der ursprünglichen Gefühle ersetzen. Hier und mehr noch in der gleichzeitigen Novellistik erringt Keller die technische Herrschaft über die Beschreibung, die seine letzten episierenden Gedichte auszeichnet, worüber noch einiges zu bemerken ist.

Vorher ist als eine Art von Kuriosität eine seltsame Amalgamierung der Beschreibung und des Gefühls zu erwähnen, sofern Keller jene nicht nur bei gemäßigter Stimmung, sondern sogar im starken Affekt anwendet, in der Festbegeisterung und

selbst in der Entrüstung[85]). So natürlich war das Schauen und Schildern dem Dichter, daß er sogar im lebhaften Schwung der Gefühle und leidenschaftlicher Gedanken gegenständlich und zusammenhängend beschreibt. Und dabei gehören diese Beispiele nicht etwa nur der Jugend, sondern allen Perioden seiner Dichtung an.

Selten sind naturgemäß Gedanken durch Beschreibung objektiviert, I 112, 186. Wechselnde Bilder oder der Parallelismus von Bild und Deutung sind dazu bequemer.

In erzählendem Zusammenhang spielt die Schilderung eine ziemliche Rolle. Lessings Regel zwar, durch Anordnung in einer Vorgangsfolge ein malerisches Nebeneinander erzählend in ein Nacheinander umzuwandeln, ist Keller fremd; im Gegenteil scheut er sich nicht, beschreibende Einzelglieder nebeneinander zu reihen, ohne sie kunstvoll anzuordnen. Vor allem verliert er sich in der Frühzeit auch bei erzählend entworfenen Gedichten im Schildern, so daß nur noch verlorene epische Fragmente aus der Masse der Beschreibung auftauchen, I 84, 25, II 46, 68. Erst allmählich setzt sich epische Entwicklung einigermaßen durch, und in der letzten Zeit kommt eine gewisse Harmonie zwischen erzählendem Aufbau und beschreibender Darstellung zustande, so daß jener das feste Gerüste, diese die Füllung abgibt[86]).

Anschaulichkeit.

Nur kurz können hier die stilistischen Mittel dargestellt werden, auf denen die Anschaulichkeit von Kellers Dichtungen beruht.

Keller erreicht eine hohe sinnliche Deutlichkeit und Lebhaftigkeit vor allem durch den Gebrauch inhaltsvoller Zeitwörter aus der Sphäre der Bewegung und Handlung. Man vergleiche z. B. I 24 Nachtfalter: Kerze und Mondlicht grüßen sich, der Dichter aber weist die Nacht von sich, die in sein Fenster hoch herabschaut, ein Falter schwebt herein, umkreist das Licht, das flackert, emporzüngelt und ihn anzieht, bis ihm die Flügel sinken, da faßt ihn der Dichter, trägt ihn weg,

und er schwingt sich hinaus. Fast noch eindrucksvoller sind die Beiworte, die sinnlich eindringlichen Adjektive, die den Substantiven besonders gern beigegeben sind. Vgl. z. B. I 52[2]: weicher Buchenschlag, grünes Samtgewand, hügelübergoss'nes Land, leiser West, stilles Glüh'n, blaues Aug' usw.

Aus allen Gebieten der Sinnlichkeit holen die Gedichte ihren Wirklichkeitsgehalt. Man vergleiche I 17: die Klarheit der Nacht, die Bewegung im Weltraum, das unergründliche Schweigen und die leisen Töne, das dunkle Erdental und die Lichtahnung im Osten, die klare Frische der betauten Fluren.

Ein intensiv sinnlicher Eindruck entsteht, wo kleine Züge eingehend ausgeführt sind, wie in I 189: die Schilderung des Predigers in seiner Tonne und seiner Gemeinde, besonders auf dem Heimweg, das Treiben des Pfäffleins in seinem Garten, oder II 46 die Geschäftigkeit der Frau Rösel, II 84 die Bettelwirtschaft, die kleine Passion II 101, das pikante Abenteuer II 113, das bis ins einzelne erzählt ist. Gesteigerten Wirklichkeitseindruck macht auch die Wahl aparter, individueller Stoffe, so die Zwielichtstimmung I 65, wo die Landschaft feinhörig in ihrem besonderen Ton belauscht ist, oder die umgedrehte Welt der Zeitlandschaft II 152.

Die anschaulichen Gedichte entwickeln sich bald beschreibend, gemäldeähnlich, II 23, 95[1], bald als Vorgang in den Stadien des sinnlichen Geschehens, I 23, 24, 53.

Aber Keller ist kein kleinlich realistischer Dichter, die Anschauungswelt seiner Gedichte ist meist über die gemeine Wirklichkeit hinaus erhöht. Zuweilen deutet er das Sinnliche nur an, so daß eine ahnungsvolle Stimmung über dem Ganzen liegt; so manchmal in Landschaftshintergründen, die fast immer durchblicken, ohne jedesmal ausgeführt zu sein, II 76, I 110[2], 183. Auch was er ausführt, entwirft er häufiger in großen Zügen als in Kleinmalerei. Denn in die Anschauung mischt sich das Gefühl und steigert sie zu Würde und Stimmungskraft. Gewaltig weitet sich sein Raumgefühl über die unmittelbar sinnliche Anschauung hinaus, nicht durch das Auge allein vermittelt, sondern mehr noch durch Phantasie und Idee, I 17, 20, 38.

Die Phantasie bewahrt ferner die Anschauung vor nüchternem Realismus, indem sie immer wieder Bilder zwischen die sinnlichen Elemente mengt und dadurch die nüchterne oder tote Sinnlichkeit beseelt, so ist in I 79 die Nachtlandschaft zwar mit vielen Zügen geschildert, aber zugleich eifrig poetisiert.

Noch mehr als die Phantasie trägt die Reflexion dazu bei, die Schilderung des Wirklichen über das Reale empor zu heben zum Symbol, I 59, 51[1], 18, 66, 68, 70, 71 u. a.

So beherrscht denn Keller zwar die Mittel der Anschaulichkeit, aber meist ist ihm diese nicht Selbstzweck, sondern Mittel, kein mühsam erworbenes Darstellungsmittel freilich, sondern ein ursprüngliches Vermögen, das durch die Übung des Maler-Dichters noch vermehrt wurde.

Phantasiegebilde.

Hinter der anschaulichen Beschreibung des Wirklichen steht die freie Erfindung der gestaltenden Phantasie zurück. Die Schilderung des Realen ist ihm natürlich, er übt sie bei jeder Gelegenheit; die Gebilde der freien Phantasie empfindet er als Kunstwerke und verwendet sie mit Bewußtsein als Schmuck, um das Reale in die Sphäre des Poetischen emporzuheben. Seine Phantasie bezieht sich denn auch im allgemeinen nicht auf das Geschehen, er erfindet (in den Gedichten! — anders in den Novellen) selten phantastische Vorgänge; dagegen äußert sich seine Phantasie in der Erfindung anschaulicher Einzelgebilde.

In den verschiedenen Perioden änderte sich die Phantasietätigkeit. Im Zyklus Lebendig begraben I 136 versucht der Dichter kaum, das nie Geschaute, wie es das Motiv verlangt, aus freier Phantasie zu gestalten, er hält sich an die Anschauungsstoffe des gewöhnlichen Lebens. In der frühen Liebeslyrik ist zwar allerlei Phantastik, aber sie ist stark von fremden Vorbildern abhängig. Vereinzelt stehen die Tropenlandschaft I 25 und das Seebild II 107. Kein volles Jahrzehnt später ist die Phantasie voll entfesselt im Apotheker von Chamounix (1852/53) und bewegt sich im kühnsten abenteuerlichen Erfinden, sowohl bezüglich der

Anschaulichkeit als des Geschehens. In der Gelegenheitspoesie der beiden folgenden Jahrzehnte verbrämt die Phantasie absichtlich und nicht mühelos die gedanklichen Stoffe. Die Zeughausphantasien (1873) zeigen etwas steif Akademisches in der Absichtlichkeit, womit abstrakte Begriffe in den bunten Gewändern anschaulicher Personifikation maskiert werden. In der letzten episierenden Lyrik gewinnt es die Schilderung des Wirklichen über das freie Spiel der Phantasie.

Die phantastischen Märchengestalten, wie die Romantik sie wieder in der Literatur eingebürgert hat, spuken auch bei Keller zuweilen, besonders in der Jugend, aber nur wie ein letzter Überrest einer literarischen Mode: Nixen, Feen, auch ein Kobold und Riesen [87]). Eine köstliche Verdeutschung christlicher Mythologie gibt II 83 [1], in der Weise des Tanzlegendchens. Und wie letzteres die heidnischen Musen in den christlich-deutschen Himmel zu Gaste läd, so wird in I 53 der griechische Pan zum deutsch-romantischen Waldgeiger. Eine selbständige mythologische Erfindung taucht in dem alten Weltangesicht I 56 auf.

Häufiger als die mythologische ist die personifizierende Phantasie. Abgesehen von den unbewußten Anthropomorphismen der gehobenen Sprache, wirken die eigentlichen Personifikationen fast immer als beabsichtigter Schmuck, nicht als unwillkürlicher Ausfluß überströmender Phantasie. Sie sind fast regelmäßig an bedeutsamer Stelle höchst eindringlich angebracht, fest umrissene, energisch charakterisierte Bilder.

Die Natur ist besonders häufig personifiziert. Mag man davon absehen, daß ihr oft menschliche Gefühlsattribute ohne klare Anschauung beigelegt werden, so ist es doch bereits eine phantasievolle Beseelung der Natur, wenn das geistige Auge des Dichters sie über das sinnlich Erkennbare geistig überhöht, und in ihrem heroischen Gesamtzusammenhang als ein riesiges Lebewesen schaut, I 17, 20, 32, z. B. die Ahnung des Meeresrauschens jenseits der Alpen, das Mitempfinden des Sternenwandels usw. Ähnlich die Beseelung moderner Kulturgebilde II 129. Aber auch eigentliche Personifikation der Natur findet sich, I 18, 36, 28 [1], 64, 79, 113, II 67, 107. Nicht immer wird die Natur als

menschliches Wesen beseelt, in I 28[1] wird der Sternhimmel zum träumenden Pfau, in I 79 die Nachtlandschaft zum Orchester; das ist mehr als ein Bild, es ist die Ahnung eines eigenartig Seelischen in der Natur, der Menschenseele verwandt und doch fremd.

Bei der Personifikation abstrakter Begriffe geht die ahnungsvolle Beseelung nicht soweit wie gegenüber der Natur, dagegen ist die Anschaulichkeit um so klarer. Die Freiheit ist nicht immer glücklich personifiziert, I 60, II 42, 44, sehr schön und kraftvoll, immer wieder in neuer Auffassung der Tod, II 71, 111, I 29, 90. Seltsam ist die Personifikation der beschwerenden Liebe als lastenden Götzenbildes II 116. Am packendsten ist wohl die Charakteristik der Penaten, die aus dem Hause des toten Dichters scheiden (II 126). S. auch II 58, 126, 60, 62, 33, I 285, Br. 422.

Groteske Phantastik findet man weniger in den Gedichten, als sich vom Dichter der Sieben Legenden und der Seldwyler Geschichten erwarten ließe. Abgesehen von den kecken Einzelausdrücken der Frühzeit zeigt sich ausgeführte Phantastik nicht oft, I 281, 278, II 107, 115, B I 438, II 527. Die gebundene Form scheint die Ausgelassenheit der Phantasie gebändigt zu haben, wenigstens im kurzen Gedicht, denn der Apotheker von Chamounix freilich schwelgt in Phantastik.

Bildlichkeit.

Reichlicher als die frei gestaltende und beseelende Phantasie macht sich die vergleichende, bildliche Phantasie geltend, aber auch sie erfährt eine bedeutsame Entwicklung.

In der ersten Periode häuft Keller eine Menge möglichst pompöser Bilder, die ganze Sprache droht sich zuweilen in eine Bildergalerie zu verwandeln. Dieser Schwulst kommt teils auf Rechnung seiner Jugendlichkeit teils seiner Nachahmung Herweghs, Follens und anderer Feuergeister; doch sind seine Bilder origineller und streben von Anfang neben dem Pathos nach Anschaulichkeit. Typen solcher Bildersprache sind etwa I 123, 116, überhaupt die

Sonette, von der Liebeslyrik etwa I 79, vor allem die noch schwülstigeren ausgeschiedenen wie das Gasel Br. 411[1]. Die komische Wirkung der Bilderhäufung ist glücklich benützt in dem Billet an Frau C. Schulz B I 440.

Doch schon gegen Ende der ersten Periode beschränkt sich die Zahl der Bilder. Keller führt lieber wenige Bilder breiter aus. Das nimmt in der zweiten Periode zu. Typen dafür sind etwa I 62, 67. Zugleich steigert sich die Zahl der bildarmen und bildlosen Gedichte. Doch gibt es deren in der ersten Periode schon manche, selbst wo Bilder nahe gelegen hätten I 129; Keller verschmäht von Anfang an die Bilder, wo das Motiv selber eine Fülle von Anschaulichkeit bietet, und er liebt solche Motive. Doch ist in der ersten Periode nicht nur die Häufung der Bilder im einzelnen Gedicht stärker, sondern die Zahl der bildreichen überwiegt auch die der bildarmen Gedichte bedeutend; die zweite Periode dagegen bringt etwa dreimal so viel bildlose oder ganz bildarme als bildreiche Gedichte. Die hohe Anschaulichkeit auch ohne viel Bilder zeigt z. B. der Zyklus Sonnwend und Entsagen, gleich das erste I 183: Symbolik steht an Stelle des Vergleichs, zwischen Geist und sinnlicher Welt vermittelt nicht die Anschauungsanalogie, sondern die Stimmung, und die wenigen Bilder wirken mehr durch ihren Gefühlswert als durch den Vergleich. Daneben stehen aber, besonders bei unanschaulichen Themen, noch bildreiche Gedichte wie I 184.

Die Gelegenheitsdichtung der lyrisch armen Zeit bringt wieder eine Anzahl pathetischer Bilder als künstlichen Ersatz für das minder unmittelbar sprudelnde Erleben I 206. Aber auch hier weiß Keller reichlichen Anschauungsstoff auch ohne Bilder zu finden I 203, 205. In der letzten episch gerichteten Lyrik traten die Bilder wieder zurück, doch findet sich neben bildarmen Gedichten wie I 68, 94 u. a. das köstliche Bilderspiel I 43.

Es mag seltsam scheinen, daß der Bilderschmuck bei Keller also doch nur eine sekundäre Bedeutung hat; denkt man doch gern an II 18[2], 19, I 43 u. dgl. als Typen seiner Lyrik. Aber die satte Fülle bunten Lebens, die aus seinen Gedichten leuchtet,

beruht eben nicht auf bildlichem Vergleichen, sondern auf anschaulichem Beschreiben der gegenständlichen Wirklichkeit selbst. Der unmittelbar sinnliche Eindruck ist in seiner Poesie immer das Primäre, das Bild ein akzessorischer Schmuck.

Kontrast.

Der Kontrast als technisches Mittel in der Poesie kann Verschiedenes bezwecken: entweder er beleuchtet ein Motiv heller, gibt ihm schärferen Akzent, steigert die Plastik der Darstellung, erzielt also eine gleichsam dekorative Wirkung, oder aber er führt ein Gefühl in ein anderes über und steigert dadurch, sozusagen durch einen Anlauf, die Wucht der Stimmung, wobei das eine, das erste Gefühl aufgelöst, beseitigt wird; die erste Art des Kontrastes wirkt also anschaulich, die zweite leidenschaftlich, lyrisch, intensiv, bei der ersten wird ein großzügiges ruhendes Bild entworfen, bei der zweiten vollzieht sich eine heftige Bewegung, die erste will charakterisieren, die zweite will erregen.

Keller liebt den Kontrast ungemein, vor allem in seiner Frühzeit, was von der jugendlichen Lebhaftigkeit herzuleiten ist, die alles möglichst kräftig akzentuiert. Dazu kommt überdies Heines Einwirkung. Wie Keller den Kontrast im Sprachgebrauch, im Satzbau usw. verwendet, davon soll hier nicht die Rede sein, dagegen von den zahlreichen Gedichten, deren ganze Anlage von Kontrasten beherrscht ist.

Eine seelische Bewegung im Kontrast, einen lyrischen, intensiven Kontrast findet man in Kellers Gedichten verhältnismäßig selten[88]). In I 31 und 166 ist die Bewegung der Seele selbst wie etwas Ruhendes, als ein Zustand stetigen Wechsels empfunden. Zuweilen gibt der Kontrast nur einen kräftigen Abschluß, II 45, 90, 118, I 51 ^{2}, 53, 71 ^{1}, 165.

Häufig ist der objektive, anschauliche, dekorative Kontrast[89]). Eine besondere Gruppe bilden die theoretischen Antithesen, die Keller, in den Sonetten vor allem, durch scharfen Kontrast prägnanter macht[90]). Daß die politische Leidenschaftlichkeit durch

solche Kontrastierung nicht gesteigert, sondern zu verstandesmäßiger Besonnenheit abgekühlt wird, zeigt ein Vergleich dieser antithetischen Streitsonette mit den antipanegyrischen Hohnliedern: hier schilt der Dichter kontrastlos auf den Gegner ein, ohne dessen Standpunkt gleichfalls zu formulieren, und das wirkt viel wuchtiger.

Wie sehr Keller den Kontrast liebt, zeigen jene Spielereien mit Gegensätzen, die eine ganze Anzahl von Kontrasten aufhäufen, II 41, 46, 45, I 57[1], 32, 31, 112, II 34, I 166, II 144, I 232.

III. Ethos.

A. Willensphäre.

Moral.

Kellers Ethos, die Richtung und Nuance seines Seelenlebens, tritt am klarsten und einseitigsten hervor in der aktiven Sphäre, in der Eigenart seines Willens, seiner Impulse, seines Charakters. Und hier macht sich wieder das eigentlich Moralische besonders stark geltend. Ein moralisierender Grundzug durchdringt seine gesammte Dichtung. Seine Moral ist freilich keine zimperliche, sie tut der Lebensfreude keinen Eintrag. Aber es ist doch eine gut bürgerliche Moral: bürgerliche Tüchtigkeit, wackere, biedere Männlichkeit ist sein moralisches Ideal, der kräftige Charakter in den Schranken eines mäßig großen Gemeinwesens, kurz ein gut schweizerisches Ideal der Mannestugend, das Keller mit der unentbehrlichsten Abwandlung auch auf die Frauen überträgt. Verhaßt ist ihm alle Weichlichkeit, Geziertheit, Verlogenheit, kurz alle Charakterlosigkeit. Mit diesem bürgerlich moralischen Ideal, das zuweilen einen unmerklichen Zug behaglicher Philistrosität spüren läßt, verquickt sich wunderlich die romantische Moral, die helle Freude an aller Ungebundenheit, Übermut und Schnack, mag das alles noch so unnütz oder gar ungesund und schädlich sein. Diese romantische Schätzung alles lebhaften Lebens wird für Keller poetisch wertvoll, sie ergänzt sein streng moralisches Urteil nach der ästhetischen Seite und hilft ihm die Charaktere und Lebensäußerungen verstehen und würdigen, die seinem sittlichen Gefühl zunächst widerstreben. Sein moralisches Empfinden vereinigt sich bald harmonisch mit seinem ästhetischen, bald stehen

beide sich gegenüber und das ergibt dann tragische Gefühle, II 81[2], 83[2], I 110[1], 111. All das macht sich in seinen Novellen und Romanen noch stärker geltend, da hier die Charakterschilderung eine größere Rolle spielt als in den Gedichten.

Auch Kellers Art, Moral vorzutragen, ist vor allem in der Prosa deutlich. Selten erörtert er moralische Fragen breit und ausdrücklich, öfters entschlüpft ihm ein flüchtiges Werturteil, am liebsten läßt er die dargestellten Charaktere durch ihre moralische Eigenart objektiv wirken. Auch in den Gedichten ist die ausgesponnene Didaktik, die Moralpredigt nicht häufig, aber alles ist moralisch getönt, und die dargestellten Gestalten treten einem wie die Persönlichkeit des Dichters selbst in ausgesprochen sittlichem Charakter entgegen.

Von der politischen Lyrik seh ich hier ab. Sie ist ganz von moralischen Gefühlen durchdrungen, die mit den nationalen zusammenfließen. Am schönsten hat das C. F. Meyer ausgesprochen (a. a. O. 23): „am meisten aber und gewaltig imponierte mir seine Stellung zur Heimat, welche in der Tat der eines Schutzgeistes glich: er sorgte, lehrte, predigte, warnte, schmollte, strafte väterlich und sah überall zu dem, was er für recht hielt". Parteiansicht und persönliches Werturteil gegenüber dem Gegner auseinander zu halten, scheint ihm nicht eben leicht geworden zu sein; vor allem in der Jugendlyrik ist ihm der politische Gegner immer zugleich moralisch minderwertig.

Wesentlich nur in der ersten Periode handeln einige wenige Gedichte moralische Thesen didaktisch-theoretisch ab[91]).

Häufiger zeigen anschauliche Skizzen aus dem Leben kräftig moralischen Grundton, teils in Darstellung eigenen, teils fremden Lebens[92]). Edle wie schlimme Charaktere werden dem sittlichen Urteil vorgeführt, bald durch einzelne Züge und Handlungen, bald durch den Aufriß ihres ganzen Wesens. Die individuellen Züge verlieren oft an Bedeutung infolge des kräftigen Auftrags der moralischen Grundfarbe, die besonders den Schlimmen eine energische Plastik verleiht. Daß Keller das direkte Schelten gern vermeidet, zeigen selbst die Pandoralieder, wo er sich wenigstens bis zum Grade der selbstparodierenden Rolle in die Seele der

Verhaßten einfühlt, also ein wenigstens scheinbar objektives Gewand wählt.

Öfters tauchen moralische Ideen nebenbei in anders gearteten Gedichten auf, spinnen sich zuweilen selbständig fort und gewinnen wohl einmal größere Bedeutung, als ihnen zugedacht war, I 67, 111, 222, 267, 269. Vor allem der persönlich-symbolische Oberton vieler Naturgedichte hat moralischen Klang.

Pathos.

Die literarische Atmosphäre, aus der Kellers erste Lyrik hervorging, war hochgradig pathetisch. Sie war es durch die politische Strömung geworden, die durch das ganze Geistesleben sich ergoß. So findet sich denn reichlich pathetischer Schwung in seiner patriotisch-politischen und polemischen Lyrik[98]). Aber häufig wird der Schwung der Leidenschaft verlangsamt durch die Last der Gedanken, die er mitschleppen soll, oder das Lied entfaltet wohlig breite Schwingen der Anschaulichkeit, statt in raschen Stößen hinzufliegen. In Kellers eigenster Natur ist nur eine kleine Beigabe von Pathos, in engster Verbindung mit seinem sittlichen Empfinden, und seine pathetischen Gedichte sind wesentlich nur für seine Jugend und die Einflüsse der Zeitstimmung bezeichnend.

Auch das gehobene Dichterbewußtsein, das seit den Klassikern sich entwickelt hatte, von Platen leidenschaftlich ausgesprochen, fand bei Keller einigemal hochtönenden Ausdruck, II 41, B I 433[1], 437. Doch liegt seiner Natur die erhabene Dichtereitelkeit fern, die sich im priesterlichen Mantel drapiert, sein echtes Empfinden ist bescheiden. Er sprach in späterer Zeit kaum noch von seinem Dichterberuf und gab sich nicht als Heros in der Zeit, die ihn feierte, so wenig er vorher das verkannte Genie gespielt hatte; vielmehr suchte er die Gründe, weshalb er lange wenig Anklang fand, durchaus bei sich selbst und war in herber Selbstkritik des Wertes seiner Dichtung nie unbedingt gewiß. Darum hat seine persönliche Lyrik meist einen bescheidenen Ton, und er spricht in der Rollenlyrik weit selbstbewußter als im eigenen Namen.

Hinreißender Schwung des Selbstgefühls gelingt ihm selten, vor allem nicht leichtflüssig beweglich.

Die Fülle und Kraft seines Ausdrucks und seiner Bilder verleiht allerdings seiner Naturlyrik zuweilen einen gehobenen, feierlichen Ton, aber meist in ruhiger Stimmung breit hingelagert, selten in lebhaftem Schwung I 20. Keller ist ein Dichter des Gemüts, nicht der Leidenschaft.

Derbheiten.

Der Vorwurf der Derbheit, auch der Unanständigkeit ist mehrfach gegen Keller erhoben worden. Von den Novellen ist hier nicht die Rede, aber auch bezüglich der Gedichte enthalte ich mich des Urteils und begnüge mich, den Sachverhalt festzustellen. Derbheiten sind hier an Zahl durchaus nicht stark vertreten und gehören fast alle der ungestümen Jugendperiode an; nachher wüßte ich bis 1854 nur noch etwa drei Fälle aufzutreiben; nicht mehr sind auch unter den später ausgeschiedenen Gedichten und offenbar fielen diese nicht wegen ihrer etwaigen Derbheit, denn das Derbste blieb in der Sammlung. Der „Pietistenwalzer“ Br. 419[2] mag Keller wegen der Süßlichkeit dieser „himmlischen Windbeutelei“ widerlich geworden sein, wenn er nicht etwa milder über die Pietisten denken lernte, was die freundliche Charakteristik der frommen Frauen im Verlorenen Lachen nahe legt, Br. 403 „Ave Maria“ fiel nach Kellers ausdrücklicher Begründung, weil nach Beendigung des Sonderbundskriegs diese Polemik nimmer am Platz war, also aus Gründen der Zeit, übrigens wohl auch wegen der Geschmacklosigkeit dieser hohl pathetischen Phantastik.

Die Derbheiten in den Gesammelten Gedichten entstammen größtenteils der losbrechenden Entrüstung des jungen Eiferers[94]). Einige der „antipanegyrischen“ Hohnlieder sind eine fortlaufende Beschimpfung I 276, 280, Br. 419[2]. Meist aber beschränkt sich die Derbheit auf einzelne Schmähworte, dem Dichter im Zorn entfahren. Das Lospoltern wird häufig abgeschwächt, indem der Dichter in ein behagliches drolliges Ausmalen spottender Ver-

gleiche gerät und dem Grimm die Spitze abbricht. Das macht sich selbst bei den wilden Hohnliedern geltend.

Frivol mag man etwa den kleinen Zyklus Panard und Galet II 15 finden. Aber die Frivolität ist nicht persönlich, sie liegt im Objekt, sie dient der Charakteristik.

In wenigen Fällen steigert sich Kellers Neigung zum Grotesken bis zur Derbheit. I 113 und II 96 verlieren dadurch an poetischer Gestalt, weil das unvorbereitete, unmotivierte derb Groteske die Schönheit des Übrigen stört; wäre es zum Zentralmotiv erhoben, so wäre es wohl gerechtfertigt, wie bei II 115. Als einzelner Zug stört etwa auch in II 60 das Zerschneiden der Kinderhände mit dem scharfen Schwert; dergleichen ist aber vereinzelt.

Wie Keller im allgemeinen dem unschön Derben ausweicht, zeigt seine mäßigende Behandlung des Themas „Lebendig begraben“, wo er keinen grausigeren Schauer wagt, als daß er den Unglücklichen eine Rose aufessen läßt.

Vollends in der Reife seines Lebens und Dichtens läßt sich Keller in seinen Gedichten nimmer von seiner jähen Natur zu rauhen Tönen hinreißen, sondern ist überall maßvoll, gehalten und feinfühlig.

B. Gefühlssphäre.

Scherz.

Minder leicht als der aktive Charakter Kellers, die Richtung seines Willenslebens, ist die Eigenart seiner Gefühlsanlage zu bestimmen; sie ist verwickelter, bewegter und versteckter. Deutlich ist soviel, daß sein Gefühlsleben sich in der Nuanzierung und Vergeistigung ungemein mannigfaltiger Empfindungen äußert, während sein Willenscharakter in der Form der Intensivität verhältnismäßig einfach, ja mit einer gewissen Armut auf sein dichterisches Schaffen wirkt.

Eine wichtigste Äußerung des Gemüts sieht man grade auch bei Keller im Humor. Es wäre dabei leichter von den

Novellen auszugehen, wo sich sein Humor voller entfaltet hat; aber die wesentlichen Typen finden sich auch in den Gedichten.

Auf den ersten Blick überrascht die kleine Zahl eigentlicher Scherzgedichte, wovon überdies die Hälfte der Aufnahme in die Sammlung nicht für wert befunden wurde [95]). Sieht man genauer zu, so entdeckt man, daß diese eigentlichen Scherzgedichte mit wenigen Ausnahmen nicht einmal seine gelungensten Späße enthalten; diese sind vielmehr über seine ganze Lyrik durch alle Gattungen verstreut. Sein Scherz ist also nur selten etwas Bewußtes und Gewolltes, das er beherrschen könnte, vielmehr etwas Zufälliges, Unwillkürliches, eine Laune, die meist latent, nur zuweilen sichtbar wird. So stehen die übermütigsten Ausdrücke seines Humors nicht in den thematisch heiteren Gedichten, und die tollsten hat er unterdrückt, B I 440f., 444 [2], Br. 432 [1].

Bei Mörike brachte das Übersprudeln der goldenen Laune ohne Anlaß oder einer Geringfügigkeit halber viel pudelnärrische intime Reimchen hervor, die in ihrer Art vollendete Kunstwerkchen sind. Nicht so bei Keller. Zwar hat er auch ein paar Verschen auf einladende Vorsatzblätter gekritzelt und unter sein unschmeichelhaftes Bildnis von Staufer, B II 322f., III 316, für die verhimmelnde Rezension der Frau C. Schulz hat er ulkig gedankt, B I 440, und auch ein paar muntere Ströphchen zu Familienfesten der nah befreundeten Exners verbrochen, B III 107, 154, 166, und einmal in einem Briefe verfällt er zuletzt in parodistische Verse, B II 212. Aber all das hat keinen Kunstwert, es ist ein täppisches Hineinplumpen in albernen Jux, an dessen ungelenker Bärenhäuterei der Dichter sich gaudiert, kein graziöser Scherz mit den launigen Pointen glücklicher Einfälle. Dem Dichter fehlt das Geistreiche, bei ihm spielt der Witz nicht für sich allein, er bedarf des Hintergrundes und kommt als Ingrediens einer bereits vorhandenen Stimmung am besten zur Geltung. Deshalb läßt Keller seine Narreteien am liebsten in der Novelle spielen.

In der Entwicklung seiner Lyrik zeigt sich, wie der Humor an die jeweilige Tönung seines Gemütslebens gebunden ist. Die Scherzgedichte der Frühzeit sind überwiegend Erotika. Jedes

heitere Motiv wird dabei breit auseinandergezerrt und verliert alle geistvolle Schärfe durch die Ausmalung und das Pathos der Ausführung. In den Alten Weisen und Gaselen der zweiten Periode gewinnt Keller die Sicherheit konziser und zierlicher Charakteristik, und hier hat er köstliche Tändeleien geschaffen, prickelnd von Lebhaftigkeit, aber nimmer voll von subjektivem Drang der frühen Jahre, nimmer die behaglichen Lachtöne mit ihrer plumpen Gutmütigkeit, sondern alles sachlicher, so daß auch das als Rollengedicht wirkt, was sich in persönlicher Form gibt, die Gaselen, halb literarisches Spiel, halb Erlebnis. Und in der Spätlyrik hat sich der Humor vollends im Objektiven aufgelöst, im Zusammenhang mit der mehr epischen Haltung dieser Gedichte; das Heitere scheint vom Stoff auszugehen, nicht von der Stimmung des Dichters; selbst wo der Dichter mit dem Gedanken an sein eignes Alter und seinen Tod scherzt, wird der Scherz nicht als persönlicher Gefühlsausfluß, sondern als objektive Situation und Vorgang gegeben, II 111, 124.

Träumerisches.

Gottfried Kellers dichterisches Empfinden ist kein Dunkles, Unbewußtes oder Halbbewußtes, Verschwimmendes.

Das ist sein tiefster Unterschied von der Romantik. Bei ihr ist alles in ein ungewisses Dämmern oder Flimmern gehüllt, Geistiges und Sinnliches gehen unbestimmt durcheinander, die sinnliche Anschauung selbst hat etwas Verklingendes, die sinnlichen Qualitäten werden unter sich mit Symbolen gemischt und verwechselt. Ihr Empfinden geht vor allem durchs Ohr. Anders Keller: er sieht, und sieht klar und deutlich, in bestimmtem Umriß und satten Farben. Um Tiecks zu geschweigen, zeigt schon ein Vergleich mit Eichendorffs Rhythmik und Sprachschatz den charakteristischen Unterschied. Das gilt aber von allem, von der gesamten Darstellungsweise. Man vergleiche z. B. mit Kellers „Fahrewohl“ I 70 Eichendorffs „Im Herbst“ („Der Wald wird falb“ in „Frühling und Liebe“): den Sinneseindruck bestimmt bei Eichendorff das Ohr, bei Keller das Auge; die Situation ist

bei Keller vollkommen klar, bei Eichendorff allgemein, verschwimmend; der Gefühls- und Ideengehalt klingt bei Eichendorff wie ein Hauch halb nur angedeutet an, bei Keller beherrscht er die zweite Hälfte des Gedichts in klar gefaßter Frage und Antwort; man vergleiche weiter den ungemein feinfühligen Klang der Laute bei Eichendorff mit Kellers schlichten Vokalklängen und Eichendorffs sensible Strophe mit der einfachen von Keller. All das beruht darauf, daß Eichendorff sich noch halb im Rhythmus des Unbewußten wiegt, während bei Keller das klare Bewußtsein aufgegangen ist und alles deutlich gemacht hat.

Zwar hat Keller von der Romantik ein Kompositionsmotiv übernommen, das gradezu die technische Ausprägung des Dämmerbewußtseins ist: Traum und Vision spielt wie beim jungen Heine und gewiß nach dessen Vorbild auch bei Keller eine große Rolle, besonders in der Frühzeit. Aber das bleibt meist bloße Form, der Einkleidung zum Trotz schafft seine Phantasie taghelle Bilder[96]). Von innerer Wahrheit ist das Traumgedicht vom Jugendfeind, Br. 429. Visionär ist die Darstellung in I 60 und 178, womit aber ein vollkommen klarer Ideengehalt verbunden ist. Den Zauber des Traumhaften erreichen nur I 56 und II 142 vollkommen, wo zwar der Einzelausdruck auch anschaulich geprägt ist, aber die Gesamtanlage flimmert und verweht.

Auch wenn ein Motiv Gelegenheit zu verschwimmendem Ausdruck böte, nützt Keller sie oft nicht. In dem visionären I 74 Winternacht entsteht ein Zug für Zug deutliches Bild. In I 62 ist wie in dem früher besprochenen I 70 die Stimmung träumerisch, aber Strophe für Strophe werden klare Anschauungen und Gefühle ausgeführt. Besonders auffallend ist der Schluß von „Lebendig begraben“, wo dargestellt werden sollte, wie dem Begrabenen das Bewußtsein entschwindet, und wo doch alles klar und bewußt bleibt.

Nur vereinzelt kommen traumhafte Stimmungen vor[97]). Aber auch hier liegt das Traumhafte nicht im einzelnen, die Eindrücke sind bestimmt gefaßt, die Strophen von geschlossenem Inhalt, vor allem die Schlüsse klar und rund; nur durch das Hin und Her symbolisierender Ideen und Stimmungen entsteht ein Träumerisches,

Schwärmerisches. Die berauschte Stimmung der Nacht kommt am besten in den Gaselen I 28 und 61 zur Geltung, wesentlich auch mit Hilfe der strophischen Form. Visionäre Zustände schildern mit großer Kunst I 104 und II 142, aber nicht aus dem Dämmerempfinden selber heraus, sondern in scharfsichtig psychologischer Beobachtung und präziser Beschreibung, gewissermaßen mit naturwissenschaftlicher Exaktheit.

Religiöses.

Ein reiches Gefühlsleben findet sonst wohl eine Zusammenfassung in der Religion. Bei Keller ist der Ausdruck religiösen Fühlens in seiner Lyrik eigentümlich beschränkt. Der Kirche stand er von Anfang an mit scharfer Kritik gegenüber, und in Heidelberg lernte er als Feuerbachs Schüler entscheidende Dogmen des Christentums ablehnen. Doch hat ihn Christentum und Religion als Problem viel beschäftigt, und zahlreiche Erörterungen in seinen Novellen und Romanen zeugen davon.

Unter den Jugendgedichten finden sich einige gläubig christliche, noch unselbständige Produkte, B I 433[2], 435, 443[1], Br. 410[2]. Die beiden Sonette Br. 407 „schleppen einige Speere“ in den Kampf für den Unsterblichkeitsglauben gegen Ruge und Genossen. Das war 1846. Aber schon in den Neuen Gedichten 1851 erinnert sich Keller sarkastisch an dies „gewaltig feurige und liederliche Bestreben“ Br. 405[3] und daneben steht der Zyklus „Sonnwende und Entsagen“, der in freudigem Glauben ans Diesseits bescheiden auf ein Jenseits verzichtet; s. auch II 18[1], I 67, 69.

Außer der Unsterblichkeitsfrage beschäftigen ihn nicht so sehr einzelne Lehren als vielmehr Kirche und Christentum in ihrer Erscheinung im Volksleben. Einigemal greift er die Kirche heftig an[98]).

Dennoch hat Keller ein starkes religiöses Bedürfnis. Er strebt nach gemütsmäßiger Erfassung des gesamten Lebenszusammenhanges. Aber es fehlen ihm die Symbole der Religion. Zuweilen, besonders in manchen Naturgedichten, äußert sich seine

religiöse Ergriffenheit und Innigkeit in unmittelbarem persönlichem Gefühlsausdruck[99]). Der Stoff ist auch hier wie in Sonnwende und Entsagen vor allem das Problem der Vergänglichkeit, daneben das Problem des moralischen Wertes und der moralischen Entwicklung der Menschheit in religiöser Färbung. Aber fast immer ist es Ausdruck rein persönlichen, momentanen Erlebens, nicht einer als allgemeingültig vorgetragenen Ansicht (etwa I 46). Obwohl Keller vielfach Bilder und Symbole verwendet, so dienen sie nur dem poetischen Ausdruck; er schafft nicht neue mythologische und dogmatische Symbole und Begriffe statt der christlichen, die für ihn den Wirklichkeitswert verloren haben.

Vielmehr griff er in den seelischen Unruhen der ersten Periode immer wieder nach den nicht mehr adäquaten christlichen Ausdrücken. Seine religiöse Stimmung ist dabei wesentlich pantheistisch, aber im dichterischen Bedürfnis nach konkretem Ausdruck entlehnt er diesen aus der abgelegten kirchlichen Mythologie. Es ist der Friede der Natur, den Keller nach inneren Kämpfen findet, das deuten Gedichte wie I 17, 24, 54, 56 tastend mit dem Gedanken an Gott an.

Später mied Keller die christliche Sprache. Doch nahm er jene Distichen in die Gesammelten Gedichte auf, die nicht in den früheren Sammlungen stehen, aber doch wohl in den Anfang der zweiten Periode gehören: I 41 Abend auf Golgatha, wo sich das pantheistische Gefühl mit dem christologischen Dogma verschmilzt, das Keller doch gewiß fern lag. In dichterischem, nicht mythologischem Symbol spricht sich das religiöse Gefühl seines Alters in I 68 und 43 aus, vor allem in letzterem, dem Abendlied auf die Augen, die nicht müde werden, zu trinken „von dem goldenen Überfluß der Welt.“

Schluß.

Unser ist das Los der Epigonen,
Die im weiten Zwischenreiche wohnen

klagt ein Gasel von Gottfried Keller. Die große produktive Zeit der Lyrik war vorüber. Der unselbständigen Dichter gab es zwar genug: „Wasser flutet uns in breiten Strömen." Aber eine neue Blüte der Lyrik kam erst nach Kellers Zeit. Auch er verleugnet die Züge seiner Zeit nicht. Es zwingt ihn meist nicht zur Poesie, das Dichten ist ihm eine Kunstfertigkeit, er geht aus, um ein Lied zu suchen. Und was ihm den Anstoß zum poetischen Schaffen gab, war der Stoff, die Politik, nicht das künstlerische Empfinden und Bedürfnis. Ein schwerer Vorwurf. Aber wie viele seiner Zeitgenossen trifft er nicht? Vielleicht den einzigen Mörike.

Keller ist also kein originaler Lyriker, er hat dichten gelernt. Vor allem von den Romantikern; von ihrem Stil, von ihrer Poetik ist er in hohem Grade abhängig, ist es immer einigermaßen geblieben.

Dennoch ist ihm Eigenes erwachsen. Er half mit an der Entwicklung des poetischen Empfindens und Schaffens vom romantisch Verschwommenen zum scharfgefaßten Realen, vom Traum zur Wirklichkeit.

Ist er damit nur ein Glied einer großen Kette, so hat doch auch seine persönliche Eigenart wertvolle poetische Prägung gefunden. Er hat überkommene Formen mit neuem eigenem Inhalt erfüllt, sein ganzes Wesen spricht aus seiner Lyrik: das Grübeln, das sinnende Spiel mit Stimmungen und Symbolen, die Freude am Klaren und Guten und das Ringen nach Tüchtigkeit und

Echtheit. Seine symbolischen Naturgedichte werden immer ihre Stelle in unsrer Lyrik behaupten; sie haben keine Schule gemacht, sie haben die allgemeine Entwicklung der Lyrik kaum gefördert, aber sie bleiben etwas Eigenartiges. Gottfried Kellers Lyrik behält ihren Wert; durch den Firnis der Zeitkunst leuchtete je länger je deutlicher die Bestimmtheit seines eigenen menschlichen und dichterischen Charakters durch, und wenn wir heute manches an seinen Gedichten als unselbständig und veraltet empfinden, so bleibt uns doch ewig jung und erfreulich das Bildnis des Dichters, das uns aus dem handwerklichen Rahmen meisterlich grüßt.

Chronologie.

Ich gebe eine chronologische Liste der Gesammelten Gedichte Kellers und eine ebensolche für seine anderweitig gedruckten Gedichte. Die Grundlage der Datierungen sind Brunners Angaben in seinem Variantenverzeichnis. Die Vergleichung mit den Handschriften ergab jedoch zahlreiche Ungenauigkeiten und Fehler. Ich berichtige demgemäß die Daten folgender Gedichte: I 18, 31, 57[2], 63, 68, 72, 79, 83, 87[1], 89, 90, 97, 101, 103—105, 106, 107, 109, 113, 116, 117, 118, 121, 124, 164, 177[1], 199, 275, 279, 283; II 31[3], 56, 94, 95[1], 105, 109, 118, 120[1], 122, 128, 132, 134, 136, 137, 142, 148; Br. 401[2], 411[2], 412, 418[1], 421[3], 429[4]. Doch kann ich nicht dafür bürgen, daß die andern Daten alle richtig sind, da mir nicht der ganze Handschriftenapparat zugänglich war, den Brunner benützte. Brunners Ungenauigkeiten beruhen darauf, daß er oft nur zitiert „Mscr. 1845“, obwohl dort ein genaues Datum steht. Seine Fehler sind durch eine Eigentümlichkeit der Handschriften veranlaßt, auf die A. Frey, Frühl. S. 12 zu sprechen kommt, die ich aber anders als er erklären möchte. Die Gedichte folgen sich nicht streng chronologisch in den Manuskriptbänden, es sind zuweilen spätere Gedichte zwischen die früheren eingesprengt, z. B. solche von Anfang 1844 zwischen die von Herbst 1843, ebenso im Folgejahr. Da nun Keller nur ausnahmsweise, besonders am Jahresanfang, die Jahreszahl dem Datum beifügt, Brunner aber ohne weiteres eine einmal vorkommende Jahreszahl allen folgenden Gedichten zuschreibt, so entstehen Konfusionen, sofern z. B. Gedichte vom September 1843 auf 1844 datiert

werden, weil gelegentlich in die Reihe der Herbstgedichte eines vom Januar 1844 mit vollem Datum eingefügt war. Die genannte Eigentümlichkeit der Manuskripte erklärt Frey so. Die Manuskriptbände sollten, sagt er, „Stapelhäuser sein, die der Wirtschaft mit fahrenden Blättern und fliegenden Wischen ein Ende machten“, sie waren „nicht dazu ausersehen, Entwürfe und erste Fassungen aufzunehmen, sondern ... das vorläufig Fertige aufzubewahren“. Dafür spreche einmal die Sauberkeit der Bände und die geringe Zahl der Korrekturen. Frey hat wohl damit vollkommen recht, daß die Gedichte in den Bänden oft nicht die ersten Niederschriften sind, diese mögen in der Tat vielfach verloren sein; Keller hatte gewiß die stattlichen Bände nicht immer bei der Abfassung eines Gedichts zur Hand, aber er kann eine vorläufige Niederschrift auf ein Blättchen doch bald ins Buch übertragen haben. Zweitens weist Frey darauf hin, daß zuweilen neben dem Datum der Eintragung das weit zurückliegende der Konzeption angegeben sei, das also auf dem Originalblättchen vermerkt gewesen sein müsse. Aber Keller greift auch Gedichte des früheren Bandes in späteren Bänden überarbeitend auf und reiht sie wie neuentstandene ein; das sind also vereinzelte Fälle, wo er Älteres umformt. Drittens gibt Frey Beispiele für die Verwirrung der Daten wie: 20. Januar, 19., 18., 18., 17., 16., 16., 15., 16. Januar. Dergleichen läßt sich erklären, wenn man annimmt, daß Keller zuweilen einige Tage verstreichen ließ, bis er die neuentstandenen Gedichte eintrug. Die Daten klaffen freilich in Einzelfällen viel weiter auseinander; das möchte ich erklären, wie folgt. Kellers Jugendgedichte sind teilweise sehr umfangreich, oft auch zyklisch angelegt; wurde er nun nicht gleich mit dem Motiv fertig, kamen ihm neue Ideen, so ließ er einige Seiten frei und trug das Neue ein, ergänzte das Bruchstück später, oder wenn er die Lust hierzu verlor, schrieb er die Lücke später einmal, besonders wenn der Band zu Ende ging, mit viel später entstandenem voll. Hier und da findet sich an solchen Stellen auch noch eine leer gebliebene Seite. Dies Verfahren zeigt aber, daß Keller im allgemeinen das Neue rasch eintrug, sonst hätte er doch wohl Unvollendetes

überhaupt noch nicht eingetragen, sondern damit bis zur Vollendung zugewartet. Auch ist die Anordnung sachlich regellos, zusammengehörige Stücke, zyklische Gedichte stehen getrennt, wie sie entstanden; hätte der Dichter eine größere Zahl von fliegenden Blättern vor sich liegen gehabt, so hätte er sie wohl einigermaßen geordnet, ehe er sie abschrieb. Daß manche Gedichte nicht im Band stehen, die später gedruckt wurden, was Frey weiter anführt, hat nichts Auffallendes: Keller mag zuweilen ein Blatt mit einem Gedicht in den Band eingelegt haben, statt es abzuschreiben, und später mag dasselbe verloren gegangen sein. Die Gedichte, die Frey in den Manuskriptbänden vermißt, Sonette und Gedichte vom Februar bis Oktober 1844, finden sich aber wohl meist in einem Manuskriptband, den Frey übersehen zu haben scheint und den schon Brunner nicht nennt. Auf der Zürcher Stadtbibliothek liegen drei Manuskriptbände aus Kellers Frühzeit: G. K. 3 von Juli 1843 bis März 1844, G. K. 4 vom März bis Oktober 1844, G. K. 9 vom November 1844 bis Januar 1846, wobei die Gedichte vom November 1844 bis Februar 1845 erst hinter Gedichten vom Februar bis April 1845 stehen; Keller ließ wohl beim Beginn des neuen Bandes im November 1844 Raum für einen Zyklus „Liebesspiegel“ frei, für den das Ende von Ms. 3 und der vordere Deckel von Ms. 9 eine Liste von Motiven verzeichnet, und schrieb dann vom Februar bis April 1845 diese leergelassenen Blätter nachträglich voll. Keller hat also doch wohl seine Gedichte von Juli 1843 bis Januar 1846 im wesentlichen bald nach der Entstehung in die drei Bände eingetragen, und die von ihm genannten Daten werden im allgemeinen die der Entstehung sein, wenn auch zuweilen ein älteres Gedicht unter dem Datum der Umarbeitung eingetragen ist.

G. Kellers Gesammelte Gedichte

in chronologischer Ordnung.

Zeit bzw. erster Fundort	Titel der Endgestalt	Ges. Gedichte
3. August 1843	Jesuitenzug	I 281
8./10. August 1843	Herwegh	I 123
14. August 1843	Kriege der Unfreien	I 130
12. September 1843	Auf die Motten	I 118
13. September 1843	Alles oder Nichts	I 116
13. September 1843	An das Vaterland	I 199
27./29. September 1843	Die Hehler	I 119
4. Oktober 1843	Tagelied	I 89
11. Dezember 1843	Parteigänger	II 105
30./31. Dez. 43—Dez. 44	Scheiden und Meiden	I 95
10. Januar 1844	Himmelsleiter	I 84
Januar 1844	Apostatenmarsch	I 276
10. Februar 1844	Stein- und Holzreden	I 169
28. Februar 1844	Schein und Wirklichkeit	I 106
12. März 1844	Denker und Dichter I	II 39
26. April 1844	Zur Verständigung	I 124
26. Apr. 1844—Apr. 1845	Mitgift	I 80
27. April 1844	Gewitterabend	I 39
8. Mai 1844	Überall	II 44
Juni 1844	Zur Erntezeit I	I 51
Juni 1844	Sonnenaufgang	I 32
5. Juli 1844	Stille der Nacht	I 17
24. Juli 1844	Unruhe der Nacht	I 18
Juli 1844	Nachtfalter	I 24
Juli 1844	Nachtfahrer	I 25
Juli 1844	Die Spinnerin	II 51
August 1844	Wanderlied	II 42
August 1844	Sonnenuntergang	I 36
August 1844	Rosenwacht	I 42
August 1844	Vier Jugendfreunde III, IV	I 103

Zeit bzw. erster Fundort	Titel der Endgestalt	Ges. Gedich
September 1844	Ein früh Geschiedener	I 105
September 1844	Winterspiel	I 72
September 1844	Nationalität	I 114
September 1844	Frühlingsglaube	I 46
September 1844	Bergfrühling	I 48
September 1844	Trübes Wetter	I 65
September 1844	Am Vorderrhein	I 163
10. Oktober 1844	In Duft und Reif	I 60
Oktober 1844	Eidgenossenschaft	I 115
Oktober 1844	Die Goethepedanten	I 120
Oktober 1844	Auf Distelis Tod	I 278
Oktober 1844	Denker und Dichter II	II 41
Oktober 1844	Frau Rösel	II 46
1844	Die Thronfolger	II 45
März 1845	Jugendgedenken	I 77
März 1845	Der Nachtschwärmer	I 79
April 1845	Liebchen am Morgen	I 83
April 1845	Die Begegnung	I 90
April 1845	Der Kirchenbesuch	I 87
April 1845	Trauerweide I	I 91
Mai 1845	Feueridylle	I 151
27. Juli 1845	Gegenüber	I 165
30. Juli 1845	Auf der Landstraße	II 49
August 1845	Trauerweide II	I 92
August 1845	Am fließenden Wasser I—III	I 55
August 1845	Waldlieder	I 53
August 1845	Rheinbilder I: Das Tal	I 177
August 1845	Abendlied an die Natur	I 40
August 1845	Nachhall	I 97
31. August 1845	Revolution	II 58
September 1845	Ein Tagewerk	II 66
3. November 1845	An Justinus Kerner	II 128
6. November 1845	Schlechte Jahreszeit	I 279
November 1845	Nixe im Grundquell	I 87
7. November 1845	Meergedanken	I 275
11. November 1845	Sonntagsjäger	I 63
11. November 1845	Feldbeichte	I 64
12. November 1845	Aus ihrem Leben I	II 31
13. November 1845	Erster Schnee	I 71
18. November 1845	Poetentod	II 126

Zeit bzw. erster Fundort	Titel der Endgestalt	Ges. Gedichte
November 1845	Bei einer Kindsleiche	II 71
November 1845	Die Tellenschüsse	I 117
7. Dezember 1845	In der Stadt	I 107
7. Dezember 1845	Reformation	I 109
9. Dezember 1845	Morgen	I 31
16. Dezember 1845	Im Schnee	I 71
28. Dezember 1845	Wetternacht	I 29
28. Dezember 1845	Via mala	I 164
30. Dezember 1845	Zur Erntezeit II	I 51
31. Dezember 1845	Am fließenden Wasser IV	I 57
Deutsch. Taschenb. 1845	Vier Jugendfreunde I	I 102
1845	Vier Jugendfreunde II	I 102
1845	Clemens Brentano usw.	I 122
1845	Ein Goethephilister	II 29
1845	Der Kürassier	II 48
15. Januar 1846	Winterabend	I 113
16./17. Januar 1846	Den Zweifellosen	I 125
18. Januar 1846	An das Herz	II 56
20. Januar 1846	Der Schulgenoß	I 101
1846	Alte Weisen	II 76 ff.
1846	An Frau Ida Freiligrath	I 167
Gedichte 1846	Am Himmelfahrtstage	I 15
" "	Unter Sternen	I 20
" "	Wieder vorwärts	I 47
" "	Regensommer	I 59
" "	Lebendig begraben	I 135
" "	Lied vom Schuft	I 280
" "	Aus ihrem Leben II	II 32
" "	Morgenwache	II 35
" "	Am Sarg eines 90jährigen Landmanns	II 53
" "	Grillen	II 68
" "	Im Meer	II 107
1846 oder 1847	Sommernacht	I 26
1847	Trost der Kreatur	I 28
1847	An Follen	I 121
1847	Bei Rheinwein	I 170
1847	Gaselen V und IX	II 11
21. Mai 1848	Gewitter im Mai	I 50
Dezember 1848	Melancholie	II 122

Zeit bzw. erster Fundort	Titel der Endgestalt	Ges. Gedichte
1848	Vor einem Luftschlosse	I 21
1848	Wien	I 171
1848	Die Schifferin auf dem Neckar	I 173
1848	Des Friedens Ende	II 60
Neue Alpenrosen 1848	Schifferliedchen	I 23
„ „ „	Abendregen	I 38
„ „ „	Jeder Schein trügt	I 112
„ „ „	Dankbares Leben	I 126
„ „ „	Erkenntnis	I 127
„ „ „	Eitles Leben	I 128
Europa 1848	Herbstlied	I 67
Donauhafen 1848	Lacrimae Christi	II 21
„ „	Landwein	II 23
November 1849	Der falsche Hafisjünger	II 34
1849	Vier Jahreszeiten	I 166
1849	Der Gemsjäger	I 176
1849	In fremden Landen	II 100
November 1850	Stiller Augenblick	I 66
November 1850	Fahrewohl	I 70
1850	Biermamsell	II 98
Neue Gedichte 1851	Einer Verlassenen	I 22
„ „ „	Gruß der Sonne	I 33
„ „ „	Am Brunnen	I 35
„ „ „	Frühling des Armen	I 49
„ „ „	Gasel	I 61
„ „ „	Herbstnacht	I 62
„ „ „	Winternacht	I 74
„ „ „	Von Kindern	I 110
„ „ „	Nach dem Siege	I 131
„ „ „	Sonnwend und Entsagen	I 183 ff.
„ „ „	Gaselen (außer V und IX)	II 11
„ „ „	Panard und Galet	II 15
„ „ „	Ungemischt	II 18
„ „ „	Klage der Magd	II 74
„ „ „	Der Taugenichts	II 84
„ „ „	Waldfrevel	II 86
„ „ „	Der alte Bettler	II 88
„ „ „	Der Schöngeist	II 90
„ „ „	David	II 104
März 1852	Mit einer Reißkohle	II 20

Zeit bzw. erster Fundort	Titel der Endgestalt	Ges. Gedichte
September 1852	In der Trauer II	II 120
1852	In der Trauer I und III	II 120
1852	Die Landessammlung usw.	I 201
1852	In einem Lustwalde	II 94
1852	Sonntags	II 95
Scherffigs Album 1852	Schlafwandel	II 72
1852	Krötensage	II 103
Deutsches Museum 1852	Am Tegelsee	II 93
1852	Weihnachtsmarkt	II 96
1852	Polkakirche	II 98
1852/53	Der Apotheker von Chamounix	II 163
1853	Mönchspredigt	II 108
Böttgers Buch deutscher Lyrik 1853	Frühlingsbotschaft	I 44
Musenalmanach 1853	Doppelgleichnis	II 19
„ „	Rote Lehre	II 26
„ „	Am Ufer des Stroms	II 146
September 1854	Verlornes Recht	II 119
1854	Geübtes Herz	II 18
Neue Gedichte 1854	Die Aufgeregten	II 91
„ „ „	Berliner Pfingsten	II 95
„ „ „	Die Winzerin	II 139
„ „ „	Jung gewohnt, alt getan	II 144
Deutsches Museum 1854	Dem Kopf- und Herzdogmatiker	II 29
„ „ „	Parteileben II, III, V, VI	II 30
„ „ „	Majorität	II 31
Musenalmanach 1854	Stilles Abenteuer	II 113
„ „	Ehescheidung	II 115
Zum 16. August 1856	Marschlied	I 205
Dezember 1856	Abschiedslied	I 203
1856	Ein Festzug in Zürich	I 236
Mai 1857	Schweizerdegen	I 206
1858	Eröffnungslied usw.	I 207
1858	Das neue glückhafte Schiff	I 209
1858	Ufenau	I 211
Deutscher Musenalmanach 1858	Zeitlandschaft	II 152
12. März 1859	Untergehende Liebe	II 116
August 1859	Schütz im Stichfieber	I 213
„ „	Der Waadtländer Schild	II 64

Zeit bzw. erster Fundort	Titel der Endgestalt	Ges. Gedicht
Zum 10. November 1859	Zur Schillerfeier	I 222
1859	Das große Schillerfest	II 153
1862	Becherlied	I 216
1864	Prolog zu einer Theatereröffnung	I 229
1867	Gedächtnis an W. Baumgartner	I 217
1870	Prolog (zur Beethovenfeier)	I 232
1872	Auf das eidgenössische Schützenfest	I 219
Zum 15. Juni 1873	Schlußgesang usw.	I 221
1873	Nacht im Zeughaus	I 285
Über Land u. Meer 1873	Die kleine Passion	II 101
1876	Die Johannisnacht	I 250
Januar 1876	Geistergruß	II 142
April 1878	Venus von Milo	II 27
" "	Has von Überlingen	II 132
" "	Wardeins Brautfahrt	II 118
" "	Der Narr des Grafen von Zimmern	II 137
" "	Aroleid	II 136
Mai 1878	Tod und Dichter	II 111
" "	Das Weinjahr	II 134
" "	Die öffentlichen Verleumder	I 283
Juni 1878	Tafelgüter	II 109
Juni oder Juli 1878	Rheinbilder II, III	I 177f.
August 1878	Ein Schwurgericht	II 148
1878	Stutzenbart	II 124
1878	Für ein Gesangsfest	I 235
1878	Ratzenburg	II 27
1878	Ein Berittener	II 123
1878	Land im Herbst	I 68
Januar 1879	Abendlied	I 43
1880	Umarbeitung d. Apoth. v. Chamounix	II 163
April 1882	Der Kranz	II 131
1882	Spielmannslied	I 13
1882	Die Entschwundene	I 94
1882	An eine junge Simplicitas	II 28
1882	Historiograph	II 28
1882	Golgatha	I 41
1882	Einem Tendenzriecher	II 28
1882	Der Scheingelehrte	II 28
1882	Rhetorische Histrionen	II 28
1882	Parteileben I, IV, VII, VIII	II 28

Zeit bzw. erster Fundort	Titel der Endgestalt	Ges. Gedichte
1882	Dynamit	II 29
1882	Wegelied	I 200
1882	In den Äpfeln	II 33
1882	Nikolai	II 61
1882	Napoleons Adler	II 62
1883	Ein schuldlos Unwahrer	II 29
März 1883	Cantate usw.	I 267
April 1883	Cantate usw.	I 269

Chronologie von G. Kellers Gedichten

außerhalb der Gesammelten Gedichte.

Datum bzw. erste Quelle	Titel bzw. Anfang	Fundort
März 1837	Luna, leuchte sanft und lieblich	Baecht. I 424
7. Juli 1837	Abendsegen	B I 424
29. Mai 1838	Das Grab am Zürichsee	B I 81
1841	Ich treibe wie ein Schiff	B I 431
9. Mai 1843	Fahnenlied	Br. 426
Juli 1843	Da lieg ich in meinem Fensterlein	B I 425
8. August 1843	Ein Frack und weiße Handschuh	B I 211
1843	Fragment eines Sonetts auf München	B I 91
11. Januar 1844	Irrlichter	B I 432
Mai 1844	Konstanz	B I 90
August 1844	Waldstätte	Br. 419
1. September 1844	Das Vaterland, die Freiheit	B I 433
„ „	Gott	B I 433
September „	Am Bettage	B I 435
„ „	27 Liebeslieder II	Br. 408
„ „	Das Weingespenst	Br. 421
Oktober 1844	Pietistenwalzer	Br. 419
„ „	Ständchen	Br. 427
Dezember 1844	Holzwege	Br. 421
„ „	Lied der Freischaren	B I 436
1844	Lied der Zerrissenen	B I 437
„Wohl a. d. 40er Jahren“	Lenzspuk	Br. 436
Bote von Uster, 31. Jan. 1845	Heraus nun ins Freie	Br. 427
Februar 1845	Ballade vom dürren König	B I 438
März 1845	An meine Dame	Br. 407
„ „	27 Liebeslieder VIII, IX, X	Br. 411, 412
April 1845	27 Liebeslieder VI, XVII, XXXI, XXII	Br. 410, 414, 416f.
Frühling 1845	27 Liebeslieder XIX, XX	Br. 415f.
20. Juni 1845	Bei Rob. Steigers Befreiung	Br. 420
18. Juli 1845	An Frau C. Schulz	B I 440
2. September 1845	Morgenlied: Nichts richt mir so die Seele auf	Ad. Frey

Datum bzw. erste Quelle	Titel bzw. Anfang	Fundort
September 1845	Rhein: Jetzt noch zwei Schritte	Ad. Frey
Oktober 1845	27 Liebeslieder XXV, XXVI	Br. 418
7. November 1845	Prinz Schuster	B I 441
11. " "	An Lenau	Br. 421
12. " "	Sonntag	B I 443
12. " "	An Follen: Wie du es liebst	Ad. Frey
16. Dezember 1845	Winter III	Br. 406
19. " "	An George Sand	B I 443
20. " "	An die offiziellen Christen	Ad. Frey
25. " "	Modernster Faust	Br. 424
1845	An Freiligrath	Br. 422
1845	Mein Liebchen liegt im Rasengrün	Ad. Frey
14. Januar 1846	Subjektives Dichten	Br. 406
16. " "	Auch an die Jchel 1	Br. 407
April 1846	Frühlingsglaube	Br. I 444
Gedichte 1846	Auch an die Jchel 4	Br. 407
" " Neue Zürcher Zeitung	27 Liebeslieder V, XIV	Br. 410, 413
5. Mai 1847	Den St. Gallern	Br. 430
1847	Gaselen XI, XV	Br. 400 f.
1847	Ave Maria	Br. 403
1847	Champagner	B I 444
1847	Auf das Sängerfest des Zürichsees	B I 445
1848	Tokaier	Br. 401
1848	Cyprier	Br. 402
1848	Glockeninschriften	B I 454
Neue Alpenrosen 1848	Drei Brüder	Br. 430
November 1849	Aus der Brieftasche XV, XVI	Br. 404
1849	Schöne Brücke ...	B I 394
1849	Plauderwäsche	B I 458
1849	Aus eines stromdurchzognen reichen Grundes	B II 67
März 1815	Tief im Norden	B II 3
28. Dezember 1851	Ich schmiede Verse ...	B II 191
1851	Mühlenromantik	B II 3
1851	Ballade vom jungen Mörder Haube	B II 527
Neue Gedichte 1851	Von Weibern V, VI, X, XIV	Br. 399 f.
" " "	Gaselen XII, XVI	Br. 401
" " "	Aus der Brieftasche VII	Br. 405
Juli 1852	Parodierende Verse	B II 212
Scherffigs Album 1852	Aurelie	Br. 405

Datum bzw. erste Quelle	Titel bzw. Anfang	Fundort
1853	Frühling 1853	Br. 400
1853	Der grüne Heinrich	Br. 429
Neue Gedichte 1854	Seemärchen	Br. 405
Deutsches Museum 1854	Parteitaktik	Br. 428
„ „ „	Physiologie	Br. 428
„ „ „	Rat	Br. 428
„ „ „	Zu viel verlangt	Br. 428
„ „ „	Einem prosaischen Kritiker	Br. 429
„ „ „	Poesie der Bosheit	Br. 429
1854	Auf das Vorsatzblatt von Schads Musenalmanach	B II 322
Neue Zürcher Zeitung 16. August 1856	Waffensegen	Br. 430
Postkeiri 3. Juli 1858	Lied vom Mutz	Br. 431
1858	Lied vom Wort	Br. 432
Deutscher Musenalmanach 1858	Aktäon	Br. 429
25. Februar 1859	Scherzverse an Morel	B II 431
1859	Gruß an die Bremer Schützen	Br. 433
1859	Auf das Vorsatzblatt von Schads Musenalmanach	B II 323
1861	Der Bundesschwur zu Basel	B II 543
Neue Zürcher Zeitung 4. Oktober 1861	Zum 50jährigen Jubiläum von Dekan Waser	Br. 431
1864	Antiquarische Buß- u. Opferhymne	B III 632
1865	Die Damen des gemischten Chors an F. Hegar	Br. 433
1865	Der Friedensmorgen	B III 631
1866	Zimmermannsspruch	Br. 434
5. Februar 1873	Zu Ad. Exners Geburtstag	B III 107
20. Juni 1874	Zu Sigmund Exners Hochzeit	B III 154
19. November 1874	Zu Marie Exners Hochzeit	B III 166
Juni 1887	Unter Staufers Radierung	B III 316
Zum 16. Oktober 1887	An A. Böcklin zum 60. Geburtstag	B III 647
Undatiert: Seldwyler Wochenblatt 10. März 1895	Ein Pärchen	Br. 432
„	Literarisches	Br. 432
„	Gecken	Br. 432
„	Hausinschriften	B III 205

Anmerkungen zum II. Teil.

[1]) I 55, 74, II 21[2], 152, vor allem aus der Feueridylle I 151: III, VI, VII, VIII.

[2]) Vgl. weiter I 53, 59, 65, 74, 165, II 95, 96 u. a.

[3]) Vgl. I 17, 20, 25, 26, 32, 33, 51, 62, 65.

[4]) I 17, 24, 25, 36, 32, 79, 38, 67, 33, 54.

[5]) I 26, 51[2], 53, 56, 66.

[6]) II 93—95, 100, 152, I 177.

[7]) I 36, 38, 39, 50, 51, 59, 64, 65, 71.

[8]) I 17, 24, 65, 40, II 66, I 64, 71, 29, 79, 50, 23, 38, 66, 70, 61, 62, 68, II 116.

[9]) Für eingemengte politische Ideen sind z. B. bezeichnend I 51[1], 60, 54, 279, 166, II 100, I 44, II 94, für religiöse Reflexion und Kirchenkritik I 24, 25, 56, für moralisierende Betrachtung des Menschentreibens I 39, 279, 51[2], 59, 33.

[10]) I 48, 106, 164, II 134, 136, 109 und im Apotheker von Chamounix.

[11]) I 25, II 107, B I 443[2], Br. 405[2].

[12]) I 87[2], 53f., II 94.

[13]) I 55, 56, 57[2], 47, 35.

[14]) I 163, 57[1], 164, 177[1], 62, II 100.

[15]) I 39, 87[1], 23, 66, 74, II 93, 116.

[16]) I 53—57, 165 aus Glattfelden, auch Ungedrucktes aus Eglisau und „an der Glatt".

[17]) Vgl. auch O. Walzel, die Wirklichkeitsfreude der neueren schweizerischen Dichtung. Cotta 1908.

[18]) I 26, 35, 48, 51[1], 59, 68, 110, 177[2], II 95, 100, 152.

[19]) II 46, 49, 32, 53, 76ff., I 26, II 21[2], 23, 98, I 35, 49, 110f., II 74, 84, 86, 88, 90, 96, 108, 26, 139, 144, 113, 115, 64, 153, 136, 148, B I 441, II 527, Br. 399—400[2].

[20]) II 126, 71, 53, I 187, II 104, 146, 136.

[21]) I 280, II 34, 74, 90, 108, 115, I 213, II 123, I 283, vgl. auch die Epigramme.

[22]) Vgl. II 49, 32, 11[2], als Beispiele für den ersteren Fall bes. I 189, 122, II 26.

[23]) B I 441, Br. 424, 413, B I 444[2], II 527, Br. 432[1].

[24]) In II 60, I 187, II 108, 139, 115 überwiegt das Interesse an der Charakteristik.

[25]) I 213, II 148, 131, 62.

[26]) I 189, II 15, 84, 146, 113, 115, I 236, II 109, 132.

[27]) Vgl. II 46, I 173, 189, II 108, 146, 115, I 213, 101, II 132, 62. Einen ganz äußerlichen epischen Rahmen ohne Bedeutung für das Motiv zeigen z. B. I 25, II 126, 107, I 26, II 60, 21[2], 86, 90, 139, 64, 153, I 250.

[28]) Breite Einleitung und Besprechung der Motivs hemmt die rasche epische Bewegung z. B. in II 146, 148, breite Beschreibung im Verlauf bei II 144, 46, I 173, II 131, 132, 62.

[29]) Br. 412, 403, B I 458, Br. 399[2], 429[4], 431[1], 436, auch 405[2].

[30]) Vgl. weiter I 15, 40, 56, 64, 71, 29, 51[2], 279, 31, 50, 38, 67, 66, 70, 71, 61, 183, 235.

[31]) II 35, I 170, 67, 216, Br. 421[2].

[32]) II 15 ff., II 34, auch die romantischen Trinkergesellen des volksliedmäßigen Br. 430[2].

[33]) II 21 Lacrimae Christi, 23 Landwein, B I 444[2] Champagner, Br. 401[4] Tokaier und 402 Cyprier.

[34]) I 109, 112, 114, 117, 120, 121, 125, 127, 131.

[35]) I 183, 184, 185[2], 186, 187, 189, 195, wozu auch II 18 gehört.

[36]) II 27, 31. Ausgeschlossen blieben B I 454, Br. 405[3], 400[3], 428[1–4], 429[1, 2], 432[2, 3].

[37]) I 276, 169, II 44, I 118, 116, 199, 119, 114, 48, 60, 115, II 46, 45, I 124, 165, II 58, 31[1], 30, 48, I 145, 170, 21, II 26, I 205, 206, II 64, I 216, 285, 283, 200; Br. 426, 421[2], 427[2], 421[1], 407[3], B I 435, 436, 444[1], II 3[1].

[38]) I 281, 130, 171, 173, 166, 176, 131, 201, 207, 232, 221, II 61, 62, Br. 419[1], 427[1], 420, 422, 430[1, 3], 403.

[39]) II 52, 42, I 163, 89, 278, 125[2], 72, 15, 167, 121, 166, II 100, I 44, II 94, I 203, 222, 216, 232, 219, 200, B I 437, 445, Br. 432[4].

[40]) I 281, 130, 276, 169, 118, 116, 119, II 46, 45, I 124, 165, 279, II 48, I 176, II 26, I 285, 283, nicht aufgenommen: Br. 419[1], 421[2], 427[1], 403.

[41]) II 44, I 199, II 58, I 31, 145, 171, 201, 207, 206, II 64, I 232, 221, Br. 426, 427[2], 421[1], B I 435, 436, Br. 407[3], 420, 422, B I 444[1], Br. 430[1], B II 3[1], Br. 430[3].

[42]) I 130, II 44, I 118, 116, 119, 114, 124, 131, II 31[1], 30.

[43]) I 281, 276, 199, 46, 165, 171, 166, 221, 283, Br. 426, 419[1], 427[2], B I 435, 436, Br. 427[1], 420, 430[1, 3], B II 3[1].

[44]) I 169, 118, 48, 60, 115, 31, 170, 21, 176, 206, 285, Br. 421[1, 2], 407[3], 422, 403, B I 444[1].

45) I 145, 201, II 61, 62.

46) II 45, 46, 48, I 173, II 26.

47) I 281, 276, 130, 25, 42, 118, 116, 119, II 46, 45, I 124, 165, 109, 122, II 48, 107, I 189, II 98[1], 108, I 285, Br. 406[2], 407[1], 430[1], 403, 431[1].

48) I 39, II 32, 34, 98[2], 11[2], 90, 26, 21[1], 115, I 283, II 28[1, 4, 5], 29[4], 30[7], Br. 419[2], 424, 401[2], 400[3], 436, 432[2, 3].

49) I 128 ist weniger Polemik gegen J. Kerner als eigene Schilderung, I 176 trifft nicht die Person des Erzherzogs Johann, sondern seine Politik als solche, II 29[1, 3] sind Derbheiten, die ohne Kenntnis der Gescholtenen wenig Sinn haben. Andere Epigramme auf einzelne haben dadurch Wert, daß sie allgemeine Typen zeichnen, II 28[2, 3], 29[4], 31[3], stehen aber hinter den breiteren Charakteristiken zurück.

50) II 28—30, Br. 428, 429, 432.

51) I 130, 118, 116, 119, 124, 122.

52) I 276, 280, 281, II 34, Br. 419[2], 424.

53) I 25, 42, II 46, 45, I 165, II 48, 90, 108, 26.

54) I 130, II 46, I 109, 122, II 32, 107, 98[2], I 189, II 90, 98[1], 26, 21[1], I 285.

55) Br. 430[1], 43[1].

56) Br. 406[2], 407[1, 2], 403, 400[3].

57) Br. 429[1], 436, 432[2].

58) Vgl. noch Br. 419[2], 424, 401[2], 432[1, 3].

59) I 167 an Frau Ida Freiligrath, als das befreundete Paar übers Meer in die Verbannung zog, I 203 an den auswandernden Freund Heusser, I 121 an Follen mit den ersten Gedichten, um die sich dieser besonders bemüht hatte, II 20 an eine geliebte Freundin, weiter ein Scherzgedicht an Caroline Schulz als Antwort auf eine allzugütige Rezension B I 440.

60) Br. 420 an Rob. Steiger, Br. 422 an Freiligrath, als beide in die Schweiz flüchten mußten (auch I 167 ist wohl vor allem wegen der politischen Bedeutsamkeit in die Ges. Ged. aufgenommen worden).

61) Schiller I 222, Baumgartner I 217, Beethoven I 232, Dekan Waser Br. 431, Fr. Hegar Br. 433, Böcklin B III 647.

62) I 201 für die Tilgung der Sonderbundskriegsschuld, I 205 für ein Kadettenfest, I 207, 209, 126, 235 für Sängerfeste, I 206 für eine Militärgesellschaft, I 211 für ein Studentenfest, I 269 zum Jubiläum der Hochschule, I 229 zur Eröffnung des Züricher Theaters, Br. 431 auf den Plan eines Nationaltheaters, I 219, Br. 433 für Schützenfeste, I 221, Br. 427 für einen Volkstag, I 250 für ein Zunftfest, Br. 434 Zimmermannsspruch für eine Irrenanstalt.

63) I 206, 232, Br. 43[2], 433[2].

64) I 221, I 235, Br. 427, 430[3], 432[4].

65) I 15, II 20, I 205, 209, 219, 250, B I 440. Doch gerät er auch in I 209 und 219 vom Anschaulichen wieder aufs Gedankliche.

[66]) Vgl. weiter: I 123, 130, 95, II 51, 42, I 116, 199, 119, 114. 46, 89, 115, 120, 124, 40, II 71, I 97, 20, II 56, 120[1], I 121, 170, II 122, I 126, 127, 67, 131, 184, 186, 193, II 17, I 201, II 103, I 222, 216, 229, 219, II 111, I 235, 203, 200, 267, 269.

[67]) Vgl. auch I 276, 80, 42, 60, 56, II 58, I 64, 79, 90, II 83[1], I 22, II 74, I 207, II 118, I 283, II 142.

[68]) II 78, 81[1], I 74, II 27[2], vgl. weiter I 57[1], 26, II 23, I 111, II 94, I 13.

[69]) Vgl. z. B. I 43, 32, 18, 91 (wo die kontrastierende Schlußpointe erst später angehängt wurde).

[70]) I 84, 39, 51[1], 24, 25, II 52, 46, 58, I 47, II 107, 78, 60, I 23, II 23, I 22, 74.

[71]) B I 431, 432, Br. 421[2], 419[2], 421[1], 410[2], 414, B I 441, Br. 412. 415, 421[3], 422, 400[4, 1, 2], B I 458, II 67, 3[1], Br. 401[1], 405[2], 429[4], 431[2], 433[2].

[72]) Das Motiv stammt wohl aus Vischers kritischen Gängen, Neue Folge 1861, I 172.

[73]) I 36, 48, 65, 163, 60, 106, 64, 71[1], 51[2], 32, 79, 279, 31, 59, 38, 66, 61, 62, 44, 68. Andere anschauliche Motive, besonders aus dem Menschenleben geben die Anregung in II 51, 49, 32, 68, 82, 153, I 216, 43.

[74]) I 118, 92, 87[1], II 29[4], 56, I 28[1], 185[1], II 11[1], 19, 18[2], I 206, 232.

[75]) I 205, 203, 206, 207, 211, 216, 221, 235, 267, 269.

[76]) I 84, 169, 80, 24, 60, 56, II 126, I 88, 90, 97, 47, II 83[1], I 26, II 60, I 23, II 21[2], I 33, 49, 110[2], 187, 189, II 84, 90, 103, 146, 139, 144, I 207, II 116, 153, I 219, 285, II 123, 124, I 68, 13, 104, II 61.

[77]) 1 39, 25, 46, II 46, 45, I 91, II 71, 68, I 110[1], II 113, I 222, II 137, I 94.

[78]) I 107, II 78, 79[1], 81[1, 2], II 23, I 186, II 132, 136, 131.

[79]) I 151, 63, 79, II 129, 107, 174, II 95[2], I 236, II 64, 148.

[80]) I 18, 15, II 35, 74, I 201, II 94.

[81]) II 45, I 91, II 126, I 90, 97, II 83[1], I 174, II 60, I 49, 110[2], 189, II 74, 84, 90, 153, I 219, 285, II 124, I 13, 94, 104, II 61.

[82]) I 281, 123, 84, II 39, I 80, 151, 152, 154, 156[1], 160, 36, 89, 77, 29, 63, 125, 31, 72, 47, II 53, 79[2], 21, 34, I 131, 189, 213, 267, II 153.

[83]) I 51[1], 24, 25, II 52, I 124, 106[2], 57[1, 2], 64, 101, 109, 117, 122, 275, 59, 146, II 56, 78, 79[1], 80, 81, I 28[1], 50, 174, II 60, I 23, 38, 70, 185[1], II 18, I 201, II 19, 146, 139, 115, I 177[1].

[84]) II 21 Lacrimae Christi, II 23 Landwein, Br. 401 Tokaier, 402 Cyprier, B I 444 Champagner.

[85]) I 32, 122, 125, 280, 23, 219, 285, II 134, I 283, 200.

[86]) II 116 (1859), I 250 (1876, dem Aufbau nach nicht dramatisch, sondern episch-idyllisch mit stoßweisen Neueinsätzen), II 131 (1882, eine Charakteristik durch einen schlichten Vorgang).

87) Die Fee in I 209 ist eine papierne Opernfigur zur Dekoration des Festpoems; ebenso ist ihre schauerromantische Kollegin vom Vierwaldstättersee Br. 403 nur eine Vogelscheuche des jungen politischen Wüterichs. Der Kobold in II 33 ist eine Fehlgeburt des Gedankens, nicht ein Kind der Märchenphantasie. Dagegen sind II 78, 103, I 74, 87[1], Br. 405[2] aus lebensvollem Naturgefühl entsprungen und nicht nur gedacht, sondern geschaut.

88) I 95, 24, 29, II 68, I 185[2], I 95, Scheiden und Meiden ist durch Aneinanderfügung zweier ursprünglich getrennter Gedichte entstanden. diese Kontrastwirkung war also nicht ursprünglich beabsichtigt. Eine minder lebhafte Bewegung des Gefühls zeigen: I 25, II 45, I 165, 91, 51[2], 31, II 83[2], I 128, 166, 183, 187, II 26, 118.

89) I 123, II 105, I 51[1], 46, 48, II 46, 45, I 106, I 57[1], II 66, I 71[2], 57[2], 32, 101, 107, 113, 164, II 31[2], 48, I 15, II 32, 14[1], 60, 84, 100, I 110[1], II 13[2], 15, 90, 96, 144, 153, I 232, II 27[1], I 235, II 134, I 103, II 62.

90) I 130, 118, 116, 119, 114, 89, I 120, II 41, 56, I 112.

91) Mit doch stark gefühlsmäßigem Einschlag in I 46, II 41, I 280, II 56, mehr gedankenhaft in I 127 und manchen der Epigramme II 30, später in oberflächlich epischer Einhüllung bei II 153 und 123.

92) II 68, 144, I 128, II 23, 34, I 22, II 74, 90, 146, 115, 109, I 213.

93) I 123, II 44, I 199, 46, 163, II 58; B I 435f., Br. 426, 427[1], 407[2], 420, 422, 430[2].

94) I 281, 130, II 105, I 276, 39, 278, 275, 279, 280, II 35.

95) I 84, 80, 89, 87[2], II 49, 32, 77, 14[2], 15ff., 103, I 44, II 19, 21[1], 95[2], I 213, II 111, 124, B I 440, 441, 444[2], 458, II 3[2], 212, 322f., 431, III 107, 154, 166, 316, Br. 401[2], 431[1], 432[1], 433[2].

96) I 84, 90, 97, 72, II 116, II 285, vor allem in ausgeschiedenen Gedichten wie Br. 408, 412, 416[1], 403 und so gekünstelten Gesichten wie Br. 401[4], 402.

97) I 18, 17, 56, 28, 66, 61, 104, II 142.

98) I 25 und 42 nebenbei, I 109 im Grundmotiv, aber mit hoher Schätzung des „Wortes“, I 189 humorvoll, ebenso II 49 und I 87. Ein keckes Spiel mit kirchlichen Dogmen und Anschauungen treibt er in II 15 und I 44, doch dient in II 15 die Frivolität nur zur Charakteristik des übermütigen Trinkers.

99) I 29, 40, 43, 46, 56, 66, 70, 71[1], 126.



ACTA GERMANICA.

ORGAN FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

RUDOLF HENNING.

Band VII, Heft 3.

Geschichte des Begriffes Volkslied.

Von

Paul Levy.

Berlin.

Mayer & Müller.

1911.

Geschichte

des

Begriffes Volkslied.

Von

Paul Levy.

Berlin.
Mayer & Müller.
1911.

Druck von A. Hopfer, Burg b. M.

Übersicht.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit, deren erste vier Abschnitte unter dem Titel: „Zur Geschichte des Begriffes Volkslied“ als Straßburger Dissertation erschienen sind, verdankt ihr Entstehen im letzten Grunde der Anregung, die ich von Herrn Prof. Dr. Rud. Henning in dessen Seminarübungen über das deutsche Volkslied im Sommersemester 1907 erhalten habe. Je tiefer ich in mein Thema eindrang, um so mehr wurde ich mir seiner Schwierigkeiten bewußt, um so mehr auch sah ich, daß es mir, besonders in einer Erstlingsschrift, schwerlich gelingen dürfte, alle Fragen, die sich im Anschluß an eine Geschichte des Begriffes Volkslied stellen lassen, ausführlich zu behandeln. Doch wird der historische Überblick, der uns in dauerndem Zusammenhang mit wichtigen Geistesströmungen des ganzen Zeitraumes hält, hoffentlich auch von praktischem Nutzen sein. Die Autoren, auf die ich mich stütze und die für meine Darstellung in Betracht kommen, habe ich tunlichst mit ihren eigenen Worten angeführt und auch für die neuere Zeit mit ihren prinzipiellen Gegensätzen und mancherlei bestehenden Unklarheiten eine gewisse Vollständigkeit angestrebt.

Den Werdegang des Buches hat Herr Prof. Henning mit immer gleicher Bereitwilligkeit und Sachkenntnis gefördert. Für seine Unterstützung bin ich ihm zu tiefstem Danke verpflichtet.

Auch der Kaiserlichen Universitäts- und Landesbibliothek möchte ich danken für das Entgegenkommen, mit dem sie mir die Benutzung der umfangreichen Literatur, auch von auswärts, ermöglichte.

Weißenburg, den 1. November 1910.

P. Levy.

„Es wäre nützlich, endlich einmal diese Äußerungen [über den Begriff des Volksliedes], etwa von Herder an, gesichtet in ihrer geschichtlichen Folge zusammenzustellen, die Frage hat engen Zusammenhang mit der Geschichte des Begriffes Volksseele.“

Hildebrand: „Archiv für Literaturgeschichte“ VIII, 152. März 1878.

I.

Einleitung.

Goethes Bemerkung: „Man spricht so oft den Namen Volkslieder aus und weiß nicht immer ganz deutlich, was man sich dabei denken soll“ [W. A. I, 41, 2 S. 69], ist im Jahre 1910 noch ebenso richtig, wie sie es 1823 war[1]). Zwei Gründe können für diese, bei der großen Zahl der seit Herder unternommenen Begriffserklärungen gewiß auffällige Tatsache a priori geltend gemacht werden: Der Grund liegt entweder im Gegenstande oder in der Behandlungsweise, d. h. entweder ist das Wesen des Volksliedes derart, daß es sich nicht in Worte fassen läßt[2]), oder die bisherigen Versuche haben einen falschen Weg eingeschlagen. Ob letzteres der Fall war, kann nur eine historische Übersicht lehren. Mit ihrer Hilfe müßte sich in besonderer Untersuchung zweifellos auch der Frage nach dem Wesen des Volksliedes selber eine neue Seite abgewinnen lassen.

Dazu kommt, daß eine ganze Anzahl der auf dem Gebiete der Volksliedforschung tätig gewesenen Persönlichkeiten, wie

---

[1]) In ähnlichem Sinne äußern sich noch in neuster Zeit: Reuschel, Volkskundl. Streifzüge S. 46; Bolte, Ztschr. des Vereins für Volkskunde XV, 350; Prahl, Ztschr. f. d. deutschen Unterricht XV, 656 ff.; Pommer, Alpl. Volkslied S. 91; Bartels, Gesch. d. deutschen Lit. I, 115; Schell, Volkslied S. 1; Böhme, Volkstüml. Lieder S. IV.

[2]) Das ist z. B. die Ansicht von Jeitteles, Ztschr. f. österr. Volkskunde III, 257; Kopp, Herrigs Archiv, Bd. 121, S. 241; Böckel, Volkslieder aus Oberh. S. LIX; Hinrichs, Preuß. Jahrb. 11, 615; ja schon Löwen bringt in seinen „Romanzen der Deutschen“ S. XXVII, 1774 einen ähnlichen Gedanken zum Ausdruck.

Herder, Uhland, die Grimm und Schlegel, Arnim und viele andere bisher nur eine kurze und keineswegs erschöpfende oder gar keine Berücksichtigung in dieser Hinsicht gefunden haben [1]). Dann ist auch die besondere und für sie häufig überaus charakteristische Stellung einzelner Epochen unserer Literatur [2]), z. B. der Romantik, zur Frage nach dem Wesen des Volksliedes nicht uninteressant. So erscheint eine Geschichte des Begriffes Volkslied schon vom Standpunkte der deutschen Literatur-, und wenn man den letzterwähnten Punkt im Auge hat, auch Kulturgeschichte wünschenswert.

Solche Erwägungen mögen schon vor mehr als 30 Jahren Hildebrand veranlaßt haben zu schreiben [im Archiv für Lit.-Gesch. VIII, 152 unterm März 1878]: „Es wäre nützlich, endlich einmal diese Äußerungen [über den Begriff des Volksliedes], etwa von Herder an, gesichtet in ihrer geschichtlichen Folge zusammenzustellen; die Frage hat engen Zusammenhang mit der Geschichte des Begriffes Volksseele, der um 1800 auftaucht und von dem ja auch Goethe schon wichtigen Gebrauch gemacht hat in seinem späteren Denken, derselbe, den man gern als gewichtigsten Gegner des romantischen Begriffes Volkslied anführt." Dieser Forderung Hildebrands sucht, vor allem der angegebenen innern Gründe wegen, die folgende Arbeit gerecht zu werden.

---

[1]) Ansätze dazu sind gemacht von Prahl, Ztschr. für den deutschen Unterricht XV, 660 ff. Lohre, Von Percy zum Wunderhorn S. 1 ff. behandelt nur die Zeit von 1770—1805. Ähnliches gilt für Er. Kircher, „Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit". Schell, Das Volkslied S. 5 ff. läßt sich über die jüngste Vergangenheit aus. Reuschel, Volkskdl. Streifzüge S. 46 ff., endlich unterstreicht auch nur vereinzelte Namen.

[2]) Vgl. z. B. S. 65 u. S. 141 Anm. 1.

II.

Geschichte des Wortes Volkslied.

Über das erste Auftreten des Wortes Volkslied finden sich immer wieder unrichtige Angaben, nicht nur bei Sanders, der (c. 1860) als erste Belegstelle „Stimmen der Völker in Liedern“ anführt, sondern auch noch im Jahre 1895 bei Heyne[1]) und selbst 1908 bei Böckel[2]), obwohl John Meier bereits 1893 z. B. im „Grundriß“ ein früheres Vorkommen des Wortes nachgewiesen hatte.

1. Vorgeschichte des Wortes.

Zunächst stehen wir vor der merkwürdigen Tatsache, daß das Wort „Volkslied“ sicher noch keine 150, ein großer Teil der damit bezeichneten Lieder dagegen mindestens drei- bis fünfhundert Jahre alt ist. Die Sache hat also jahrhundertelang vor dem dafür geprägten deutschen Worte existiert. Wohl gebrauchen die mittelalterlichen Schriftsteller bis ins 9. Jahrhdt. zurück verfolgbare lateinische Ausdrücke, wie sie Böhme im „Altdeutschen Ldb. S. XXII f. Anm. verzeichnet: „carmen barbarum, carmen vulgare, carmen seculare, c. triviale, c. rusticum, ... c. publicum, carmina gentilia, vulgaris fabulatio et cantilenarum modulatio,

[1]) „Volkslied ... zuerst bei Herder: Stimmen der Völker“ [Wörterb. III, 1289].

[2]) „Der Begriff Volkslied ist sehr spät, erst ums Jahr 1778 von Herder geprägt worden“ [Handb. S. 2].

vulgaris opinio, gens canens prisca". Niemals aber findet sich carmen populare [1]). Die von Böhme zusammengestellten Bezeichnungen dienten zu ihrer Zeit nur dazu, „um die gangbaren Lieder der Menge in der Landessprache von dem gelehrten lateinischen versus und carmen zu unterscheiden" [2]). Liederbücher, die wir heute „Volkslieder" überschreiben würden, gaben sich selbst andere Titel wie: Graßliedlein (Frankfurt a. M. 1535); Gassenhawerlin (Franckfurt am Meyn MDXXXV); Reutterliedlein (zu Franckf. a. Meyn MDXXXV); Gassenhawer vnd Reutterliedlein (Straßbg. c. 1536); Ein außzug [zuweilen auch: außbund] guter alter vnd newer Teutscher liedlein (Nürnberg 1539); Bergkreyen (Nürnberg MDLI); Fünff vnd sechzig teutscher Lieder, vormals in truck nie vßgangen (Straßburg 1537). Dazu kommen dann Ausdrücke wie: Bawrengesang, hübsch new Lied, Purengesang, Gesellenliedlein, Straßenlied (niederl. Straetgedicht) und andere. Aber alle diese bedeuteten an und für sich keineswegs ganz dasselbe wie „Volkslied"; keiner deckt sich mit dem modernen Begriffe restlos [3]). Wenn z. B. ein Lied sich den Titel „ein new Lied" oder dergl. gab, so ist damit jedenfalls ausgedrückt, daß es noch kein Volkslied in unserem Sinne war, wenn es auch ein solches werden wollte.

Andere Bezeichnungen wie Reutter- und Gesellenliedlein, sowie Bawren- und Purengesang besagten, daß sie als Standeslieder aufzufassen seien. Uhland meint [Schriften II, 588], Namen dieser Art bezögen sich „auf herkömmliche Schlußformeln, worin

---

1) Wie es das spätere französische chanson populaire nahelegen könnte.

2) Vgl. auch Wackernell, Volkslied S. 44: „In ältester Zeit bezeichnete man den Volksgesang gegenüber den gelehrten lateinischen Versen (versus) als carmen und gewöhnlich mit einem Adjektiv als carmen barbarum . . . und dergl.".

3) Zur Beurteilung, ob diese älteren Bezeichnungen wie „new Lied", „Gassenhauer" usw. von unserem Standpunkte aus als identisch mit „Volkslied" angesehen werden können, ist als Maßstab die in Abschnitt XII vertretene rationalistische Auffassung vom Wesen des Volksliedes zugrunde gelegt worden. Denn sie ist in der neusten und deshalb für diesen Punkt allein maßgebenden Zeit entschieden als die vorherrschende zu betrachten.

Reiter oder Bergleute als diejenigen genannt werden, die das Lied gesungen haben, was aber meist auch nur vom Singen zu verstehen ist". Ähnlich verhalten sich die Ausdrücke „Gassenhauer", „Bergreihen" und „Grasliedlein". Grasliedlein wurden „meistens üppige Lieder genannt, die im Sinne Sachsenheims und Folz' gedichtet waren und immer die Verführung und den Fall einer leichtfertigen, zum Sinnendienst geneigten Grasmagd oder sonst eines naiven Landmädchens besingen und darüber sich lustig machen" [Böhme, Altdtsch. Ldb. S. XLII]. Hinsichtlich der Bergreihen meint Böckel [Handb. S. 286], die Bergleute seien sehr sangesfroh gewesen und hätten eine reiche Berufsdichtung gehabt: „Der Begriff Bergmannslied („Bergreihen") ward deshalb im 16. Jahrhdt. gleichbedeutend mit Volkslied, und Sammlungen von Volksliedern erschienen wiederholt in dieser Zeit unter dem Titel „Bergreihen", — z. B. Drucke von 1531, 1533, 1536 und 1537." Heyne jedoch [Wörterb. I, 365], in gewissem Sinne Gust. Meyer [Essays II, 684] und vor allem John Meier sind anderer Ansicht. Letzterer bemerkt [„Bergreihen" S. V Anm.]: „Bergreihen sind Reihen, Lieder, die von Bergleuten gesungen wurden oder auch für dieselben bestimmt waren. Ebenso gibt es Reutterliedlein u. a. Doch ist keine besondere Liedergattung damit gemeint [wie z. B. bei den Grasliedlein] und der Titel wohl meistens durch Rücksicht auf den Verkauf bestimmt." Das mag das richtige sein: „Bergreihen" muß mit Reutterliedlein, Gesellenlied oder dem modernen Handwerker- und Soldatenlied als gleichwertig betrachtet werden; es ist eine Unterart unseres Volksliedes, keineswegs aber „Volkslied" überhaupt.

Nur bei einem der im Mittelalter gebräuchlich gewesenen Ausdrücke könnte man zweifeln, ob er nicht doch mit dem modernen Begriffe „Volkslied" identisch gewesen sei: das ist „Gassenhauer". Er hat wirklich einmal unter einer besonderen literarischen Konstellation eine Zeitlang geradezu „Volkslied" bedeutet, kurz bevor und nachdem „Volkslied" selber aufgekommen war; in der Zeit, als man das dringende literarische Bedürfnis nach einem zusammenfassenden Namen hatte und auf die Kreise des niederen Volkes, die fast allein diese Gedichte noch mündlich

bewahrten, Rücksicht nahm. Damals konnte z. B. Voß an seinen Landsmann Brückner schreiben: „Bemühe dich doch ja um alle Gassenhauer, und, wenn du was gutes findest, so teil's mit" [24. II. 1773, Briefe S. 130 f.]; und ein paar Monate später [am 13. VI. 1773, Briefe S. 143]: „Aber, lieber Brückner, ja alte Gassenlieder mit Geschichten gesammelt!" Hier in diesem Göttinger Kreise hat das Wort unzweifelhaft die Bedeutung von Volkslied gehabt. So bemerkt auch R. Hildebrand im „Deutschen Wörterbuch" [IV. 1. Abt. 1. Sp. 1450]: „Als man im vorigen Jahrhundert von kritischer und ästhetischer Seite auf den Wert der volksmäßigen Lieder aufmerksam wurde, ist, ehe Volkslied in Gang kam, neben Gassenlied auch Gassenhauer so gebraucht worden" [1]. Daher mag wohl auch Uhl [2] zu dem Schluß gekommen sein, daß Gassenhauer und Volkslied für das Mittelalter einfach gleichzusetzen seien. Das ist zweifellos ein Irrtum.

Als Grundbedeutung für die ältere Zeit geben Heyne, a. a. O. I, 1030; Kluge, Etym. Wörterb.⁷ S. 160 und das D. W.B. a. a. O. übereinstimmend an: Ein Mensch, der durch die Gassen streicht, ein Gassentreter, dann der Tanz solcher Leute und schließlich auch ihr Lied. Die in den genannten drei Wörterbüchern mitgeteilten Belege lassen erkennen, daß „Gassenhauer" mehr oder minder ein Standeslied bedeutet haben muß [3]. „Es muß ursprünglich eine bestimmte Art gewesen sein, wie sie z. B. auch Hans Sachs dichtete, ... daß es ein Kunstname war, zeigt auch der Titel von Liedersammlungen, wie Gassenhawer und reuterliedlein." [D. W.B. a. a. O. Sp. 1450.] Jedenfalls darf soviel als sicher gelten, daß der Gassenhauer ein Lied war, das nur von bestimmten Personen (Gassenhauern) und nur bei bestimmten Gelegenheiten [4]

[1]) Weitere Belege im D. W.B. a. a. O.

[2]) „Solche Lieder [d. h. Volkslieder] hießen früher „Gassenhauer" oder „alte Lieder"" [D. dtsch. Ld. S. 31].

[3]) Der „Gassenhauer" war wohl ein Studentenlied; darauf lassen auch Form und Gebrauch von gassatim, gassaten schließen [s. D. W.B. IV, 1. Abt. 1. Sp. 1434 ff.].

[4]) „Gassenhauer ... mag ursprünglich das von einem Nachtschwärmer auf der Straße vor dem Kammerfenster eines Mädchens gesungene Liebes-, Lob- oder Spottlied meinen" [Weigand, Deutches

(beim Gassenhauen, d. h. beim nächtlichen Herumstreifen in den Gassen oder beim „Fensterln“) gesungen werden konnte, keineswegs aber von jedem und bei jeder Gelegenheit, wie es doch für den heutigen Begriff des Volksliedes wesentlich erscheint. „Gassenhauer“ und „Volkslied“ sind mithin keine Synonyma, selbst oder gerade in den ältesten Zeiten nicht. Nur einmal, um 1770, waren sie es in gewissen Kreisen für kurze Zeit; dann trat eine neue Scheidung ein; in welchem Sinne, wird sich weiterhin zeigen.

Nach dem soweit Ausgeführten dürfte unsere obige Behauptung gerechtfertigt sein, daß es ein unserem „Volkslied“ entsprechendes deutsches Kollektivwort in früherer Zeit nicht gab[1]). Ein solches ist eigentlich auch gar nicht zu erwarten, solange ein Gegensatz zwischen Volks- und Kunstdichtung, im weiteren Sinne zwischen Natur und Kultur überhaupt, ähnlich wie früher zwischen Gebildeten und Ungebildeten, nicht sehr merklich hervortrat. So ist es kein bloßer Zufall, daß unser Wort Volkslied gerade in der Zeit von Rousseau und Herder geprägt wurde, in der Zeit, als der Ruf nach Natur und Natürlichkeit, oder was damals fast dasselbe hieß, nach Volk und Volkstümlichkeit, lauter erscholl als vor- oder nachher. Und verständlich wird auch, daß es nicht unvermittelt und plötzlich emportauchte, sondern daß selbst in seinem Entstehen eine gewisse Vorbereitung und Entwicklung zu bemerken ist.

2. Das Entstehen des Wortes.

Man hat vielfach behauptet, daß das Wort zugleich mit der unter englischem oder auch französischem Einfluß bei uns wieder in Aufnahme gekommenen Beliebtheit der Volkspoesie übernommen

---

Wörterb. I, 526]. Ebenso Schmeller [Bayr. Wörterb. I, 945]: „Das Gassllied oder Gasslreim, Lieb-, Lob- oder Spottlied, das vor dem Kammerfenster eines Mädchens gesungen wird. Einen ähnlichen Ursprung dürfte auch der Ausdruck Gassenhauer haben.“

[1]) Auch Böckel, Handb. S. 2, und Böhme, Altdtsch. Ldb. S. XXIII Anm., sind derselben Ansicht.

sei. John Meier und nach ihm auch Prahl, Ztschr. f. d. dtsch. Unterricht, 15, 601, wollen die Bezeichnung Volkslied geprägt wissen „im Anschluß an das französische chanson, poésie populaire, das englische popular song“ [Kunstlied u. Volkslied in Dtschld. S. 1]. Dem gegenüber bemerkt Uhl, D. dtsch. Ld. S. 29 f.: „Vor allem ist hier zu betonen: Das Wort ist keine Übersetzung aus dem Englischen. Umgekehrt sind solche Bildungen wie „popular poetry“, „popular songs“ usw. erst nach deutschem Vorbilde entstanden. Von England kam wohl die Anregung zum Sammeln der Volkspoesie, aber weder der Namen noch der Begriff des Volksliedes.“ Dies begründet er damit, daß Thomas Percy nur von popular ballads und popular rhimes sprach. Wie es sich mit dem Englischen verhält, mag dahingestellt bleiben[1]); daß aber „Volkslied“ eine Übersetzung von chanson populaire sei, ist wenig wahrscheinlich. Denn übersetzte man genau, so war es naheliegend, daß „populaire“ zu dem sehr gebräuchlichen „volksmäßig“ wurde; außerdem durfte dann „chanson“ nicht mit „Lied“ wiedergegeben werden, da sich beide Begriffe streng genommen nicht decken[2]). Nahm man es hingegen nicht so genau, so ward „chanson populaire“ am einfachsten zu „Populärlied“, wie es auch tatsächlich belegt ist, z. B. bei Herder [s. u. S. 9]. Dazu ist das Ableiten von „Volkslied“ aus einer fremden Sprache unnötig, da das Wort um 1770 herum sozusagen in der Luft lag; begann doch auch gerade damals der Begriff des „Volkes“[3]) in den Vordergrund zu treten. In einem Briefe Gleims an Lessing vom 1. III. 1772 z. B. lesen wir: „Seinem liebsten Lessing sendet der preußische Grenadier ... ein Bändchen sogenannter „Lieder fürs Volk“.“ Seine 1772 erschienenen Gedichte nannte Gleim zwar offiziell „Lieder für das Volk“[4]), selbst aber zog er vor, sie

---

[1]) Eine Beeinflussung wenigstens durch Percy weist auch Reuschel [S. 47] ab. Als noch ungeklärt betrachtet die Frage Kircher, Ztschr. f. d. Wortf. IV, 23.

[2]) Vgl. Grube: Ästhet. Vortr. II, 51.

[3]) Über diesen siehe unten S. 33, Anm. 2.

[4]) Vgl. auch Lessing an Gleim: „Sie haben mir mit Ihren Liedern für's Volk eine wahre und große Freude gemacht“ (22. Mai 1772. J. W. L. Gleims sämtl. Werke, hg. von Wilh. Körte, I, 387).

„Lieder des Volkes“ zu nennen [1]). Wenn man nun den Geist und die Struktur der deutschen Sprache in Betracht zieht, dann lag der Sprung von „Lieder des Volkes“ auf „Volkslieder“ doch wirklich sehr nahe [2]).

Auch Herder sagt häufig „Lieder des Volkes“, so in: „Von deutscher Art und Kunst“, S. 47 und 51 und vorher schon S. 5 und S. 26 [S. W. S. V, 160ff.]. Die beiden letzten Stellen sind dem Wortlaute nach wichtig: „Ihnen wollte ich nur in Erinnerung bringen, daß Ossians Gedichte Lieder, Lieder des Volkes ... sind“, heißt es S. 5. Das ist die erste Stelle bei Herder, in der diese Zusammenstellung vorkommt. Vorher, z. B. in „Über die neuere deutsche Liter.“ [I, 266] aus dem Jahre 1766f. sagt er noch „Nationallieder“, „Nationalgesänge“ und ähnliches. Nachdem aber einmal der erste Anfang gemacht ist, geht es rasch von „Lieder des Volkes“ zu dem abkürzenden „Volkslieder“ hin. Wir können die Entwicklung deutlich verfolgen. Zunächst spricht er noch von „alten Liedern“ [„Von dtsch. Art u. Kunst“ S. 7], dann von „Nationallied“ [S. 12], „(Lust)gesang des Volkes“ [ebda.], „Populärlied“ [S. 27] und eine Zeile weiter folgt: „und so, wie viele viele Lieder des Volkes! Doch aus meinem Briefe soll kein Buch werden.“ Noch ein paar Worte, dann ein Strich und ein neuer Abschnitt, der so beginnt: „Endlich werden sie aufmerksam, und mahnen mich um mehrere solche Volkslieder“ [A. a. O. S. 27.]. Das ist die erste einwandfrei nachweisbare Belegstelle des Wortes aus dem Jahre 1773 [3]). Auf nur wenigen Zeilen derselben Seite sehen wir die Entwicklung von „Lieder des Volkes“

---

[1]) Vgl. Uhl, Das deutsche Lied S. 56.

[2]) So gut wie aus Verräter des Vaterlands Vaterlandsverräter, oder aus Vertreter des Volks Volksvertreter, so gut konnte auch aus Lied des Volks Volkslied werden. Vgl. auch S. 10 Anm. 2.

[3]) Uhl, D. dtsch. Ld. S. 28, nimmt als Entstehungsjahr des Wortes 1771 an, weil der betreffende Aufsatz damals schon geschrieben ist. Allein gedruckt und damit in weiteren Kreisen bekannt wurde derselbe erst 1773. Ob „Volkslied“ freilich nicht sogar noch früher, 1769, schon vorhanden, ja ob überhaupt Herder der Vater des Ausdruckes war, ist vorderhand gar noch nicht so sicher. Vgl. S. 28ff.

zu „Volkslieder“ vor sich gehen [1]). Das allein dürfte die Vermutung hinreichend bestätigen, daß „Volkslied“ ganz einfach aus „Lied des Volkes“ hervorgegangen ist [2]).

Nachdem das Wort einmal geprägt war, verbreitete es sich überraschend schnell [3]), zunächst naturgemäß in seines Schöpfers engerem Bekanntenkreis. Herder selber gebraucht es unter anderem in dem mehrfach erwähnten Aufsatze S. 51 wieder, dann in Briefen an seinen Verleger Hartknoch vom 13. IX. 1773 [Düntzer, Von und an Herder I, 46], vom Oktober [a. a. O. S. 47], vom 18. XII. 1773 [a. a. O. S. 51] und in der Folgezeit noch häufig. Auch Karoline Herder verwendet es in einem Briefe vom 11. II. 1775 [Von und an Herder I, 70] an dieselbe Adresse, und Hartknoch schreibt es in Erwiderungen bereits am 2. X. 1773 [a. a. O. I, 46], am 18. XII. 1773 [a. a. O. I, 51] und sonst bis ins Jahr 1778 hinein [z. B. a. a. O. I, 84]. Inzwischen hatte das Wort seinen Siegeszug auch schon weiter hinaus angetreten. 1774 finden wir es bei Eschenburg in seinem Artikel „Über die Liederpoesie“, S. LVI f., und von demselben Autor nochmals im „Deutschen Museum“ vom Mai 1776. Bürger kennt es auch bereits 1775, wie aus einem Briefe an Boie vom 19. VIII. 1775 hervorgeht [Strodtmann: „Briefe von und an Gottfr. Aug. Bürger“ I, 239.]. In dem „Herzensausguß über Volkspoesie“ des folgenden Jahres ist es dann schon ein ganz gebräuchlicher Ausdruck [4]). Zugleich hatte es auch Goethe, dem nichts Neues fremd blieb, aufgefangen. Unterm 2. XI. 1776 finden wir die Tagebuchnotiz [W. A. III, 1, 26]: „Conseil mit Herz allein gessen. VolcksL. [5])

[1]) Auch Goethe braucht noch genau 50 Jahre später, 1823, beide Ausdrücke nebeneinander. Vgl. unten S. 47, Anm. 1.

[2]) Über die „grammatische Bildung des Wortes“ siehe Kircher, Ztschr. f. deutsche Wortf. IV, 22 f.

[3]) Den Gründen davon geht nach E. Kircher, a. a. O. S. 1 ff., besonders S. 23.

[4]) Z. B. „Deutsches Museum“ 1776, I, 447 (2 Mal) und 448.

[5]) „VolcksL.“ in dieser Abkürzung und Orthographie. Was Goethe damit sagen will, ist nicht recht klar. Robert Keil [Vor 100 Jahren I, 90] interpungiert und ergänzt folgendermaßen: „Conseil. mit Herzog allein gegessen. Volkslieder Almanach.“ Dazu macht er die Anmerkung:

Almanach" usw. Nachdem noch 1777 Nikolai durch die bewußt verdrehte Schreibung „Volckslyder" [Almanach S. 4] oder „Volcklyder" [a. a. O. S. 8] seinen Spott darüber ausgegossen, und 1778 Herder selber wieder seine ganze Sammlung unter dem Titel „Volkslieder" wirklich herausgegeben hatte, war das Wort endgültig eingebürgert. Es ist also keine 150 Jahre alt.

3. Verwandte Bezeichnungen.

Noch um einige Jahrzehnte jünger ist der Ausdruck „volkstümliches Lied". Ehe das Wort „volkstümlich" geprägt war, sagte man dafür fast durchweg „volksmäßig" [1]). Aber selbst als „volkstümlich" schon zur Verfügung stand, gebrauchte man in ähnlicher und selbst gleicher Bedeutung zunächst noch „volksmäßig", so Schlegel noch 1815 in einer Rezension der „altdeutschen Wälder" von Grimm [Werke XII, 385], oder Görres 1817 in seiner Ausgabe „Altt. Volkslieder" S. XXI, wo der Begriff des „Volksmäßigen" sogar definiert wird [vgl. u. S. 82]. Daß „volksmäßig" auch neben „volkstümlich" in Verbindung mit „Lied" sich noch längere Zeit erhielt, hat allerdings seinen guten Grund. Denn letzteres, das nach allgemeiner Annahme [2]) von Jahn in: „Deutsches Volkstum" 1810 zuerst gebraucht sein soll, vermutlich jedoch etwas älter ist und vielleicht sogar von anderer Seite stammt [3]), hatte an der angedeuteten Stelle eine nur politische und soziale Bedeutung; und die blieb fast die ganze erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts

„Wahrscheinlich der kleine Almanach voll Volkslieder etc., von Seuberlich, I. Jahrg. 1777, im Okt. 1776 erschienen." Vgl. u. S. 58.

[1]) Vgl. Uhl, D. deutsche Lied S. 258.

[2]) So nach Heyne, III, 1289: „Volkstümlich von Jahn: Deutsches Volkstum (1810) zuerst gebraucht", oder nach Uhl, D. dtsch. Ld. S. 258.

[3]) Jahn selber, doch der kompetenteste Richter in der Sache, sagt in seinen „Merken zum Deutschen Volkstum" (1833) S. 16: „Was im Laufe des Jahres 1809 zuerst in der Sprache mit Volkstum, volkstümlich und Volkstümlichkeit druckschriftlich ausgesprochen."

hindurch die vorherrschende. Noch Heine kennt das Wort nur so, und in den Briefen Varnhagen von Enses an Humboldt aus den Jahren 1827—1858 soll es sogar die Bedeutung „freisinnig“ haben, obwohl es schon früher anders gebraucht worden war. „Volkstümliche Lieder“ in dieser Zusammenstellung findet sich wohl zum ersten Male im Jahre 1836 im 5. Bande von Erlachs „Volksliedern der Deutschen“, der den Untertitel führt: „Volkstümliche Lieder und Romanzen des 18. und 19. Jahrhunderts“. Schon bald darauf, 1840, versichert Talvy von einigen Opernarien, „daß alle diese Lieder in einem gewissen Sinne volkstümlich genannt werden können“ [Charakt. S. 10]. Auch sonst [S. 358] verwendet sie das Wort noch. 1846 und 1851 endlich finden wir es in literarischem Sinne auch bei B. Auerbach [„Schrift und Volk“ S. 17 und 180, und „Deutsche Abende[2]“ S. 135]. Wirkliches Allgemeingut wurde „Volkstümliches Lied“ jedoch erst nach 1856, also genau 20 Jahre nach seinem ersten Auftreten, als Hoffmann von Fallersleben im Dezember 1856 in der Vorrede zur 1. Auflage der „Volkstümlichen Lieder“, S. XXI, meinte: „Es ist nachgerade Zeit, ... auch den volkstümlichen Liedern diejenige Beachtung zu gewähren, die sie nächst den Volksliedern verdienen.“ Kurz darauf erschien dann auch die so angekündigte Übersicht unter dem Titel: „Unsere volkstümlichen Lieder“; und damit hatte auch dieses Wort Bürgerrecht erlangt.

Demselben Hoffmann von Fallersleben verdankt noch ein zweites Wort seine Popularität: „Gesellschaftslied“, das durch dessen „Deutsche Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts“ (1843) recht bekannt wurde. Allerdings ist es vielleicht schon so alt wie „Volkslied“ selber. Bei Uhl, Winiliod S. 73, steht: „Das zuerst i. J. 1793 bei Martin Usteri (als Liedertitel) auftretende (und auch von ihm geprägte?) Wort: „Gesellschaftslied“.“ Das Fragezeichen hinter „geprägte“ war berechtigt; denn schon 1783 finde ich bei Eschenburg, „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“ S. 115: „Gesellschaftliche Lieder, zur Belebung und Unterhaltung der durch Umgang und Tischgenossenschaft erweckten geselligen Fröhlichkeit.“ Hier

ist das Wort auch hinsichtlich seines Begriffes[1]) schon so gebraucht, wie es noch heute üblich ist. Das D. W.B. kennt 1897 relativ nur späte Belege: „ein Lied, in Gesellschaft zu singen: Akademische Gesellschaftslieder, Buchtitel 1805; in dem leichten Volksgesange oder heiteren Gesellschaftsliede. Fr. Schlegel, 3, 223" [D. W.B. IV, 1. Abt. 2. Sp. 4065].

Ebenfalls neuen Datums, obwohl gerade mit Vorliebe für Drucke aus dem Mittelalter gebraucht, ist die Zusammenstellung: „Fliegendes Blatt". Soltau, 100 histor. Volkslieder S. VII, meint: „Fliegende Blätter", diesen Ausdruck (eine Übersetzung des franz. feuille volante) gebrauchte, soviel wir wissen, Herder zuerst." Ebenso drückt sich Talvy, Charakter. S. 375, aus. Gemeint ist die Überschrift: „Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter", 1773 [V, 159]. Die Bedeutung ist freilich nicht ganz die der Gegenwart. „Der Name „Fliegende Blätter" ist neu, wie Volkslied, hat aber jetzt die Geltung eines terminus technicus gewonnen. Er ist dem Französischen entnommen, feuille volante, — feuille ist aber auch Bogen, daher auch „fliegender Bogen", z. B. Lessing 3, 443, — wie man sie z. B. in den Straßen verkauft, besonders politische „Flugblätter". So, als Flugschrift, im Gegensatz zu periodischen Schriften, „fliegende Blätter" z. B. 1796 in Fr. H. Bronners Leben 2, 335, schon bei Rabener, Sat. 4, Vorr. 3b, 1755, wo er sich gelobt, satirische Schriften künftig „weder in monatlichen noch in fliegenden Blättern" weiter bekannt zu machen; auch Lessing 12, 503 von seinen Streitschriften gegen Goeze, Lavater, Aussichten 7, VII, Literaturbriefe 21, 181. Man sagte auch: flüchtiges Blatt, z. B. Lessing 9, 107, ebenda folium fugitivum aus Fabricius bibl. Graeca, wie franz. feuille oder pièce fugitive; im heutigen Sinne scheint „fliegendes Blatt" von den Romantikern eingeführt, z. B. Chamisso braucht es 1809 (5, 241)."

In der Romantik endlich ist auch der weitere terminus technicus „zersingen" entstanden. „Das Wort ist von Görres

[1]) Über den Begriff des Gesellschaftsliedes vgl. Hoffmann von Fallersleben, Gesellschaftslieder S. VII; Wackernagel, Literaturgesch. I, 395f.; Böhme, Altdtsch. Ldb., S. XXV; Kopp, Liedersammlung S. 242 und Uhl, Winiliod S. 73.

geprägt worden (in dem unten behandelten Nachruf auf Arni 1831). Danach wäre zu ergänzen: R. M. Meyer, 400 Schla wörter, Leipzig 1900, S. 65“ [Schultz, Görres S. 132 Anm. 1

So sind in kaum anderthalb Jahrhunderten eine ganze Reil von Ausdrücken neu entstanden, die dem wiedererwachten Inte esse für Volkspoesie ihr Dasein verdanken. Der Geschichte d mit ihnen verknüpften Begriffe, in erster Linie des Begriff Volkslied haben wir uns im folgenden nunmehr zuzuwenden.

III.

Vorgeschichte des Begriffes Volkslied.

Die Geschichte des Begriffes Volkslied beginnt nicht erst mit demjenigen Manne, der den Begriff geschaffen oder wenigstens volkläufig gemacht hat; auch Herders und seiner unmittelbaren Nachfolger Anschauungen vom Wesen des Volksliedes sind aus den Strömungen ihrer Zeit heraus zu erklären. Was man sich bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhdts. unter Gassenhauer und Nationallied, popular ballads und chansons populaires gedacht und darüber geschrieben hatte, das ist zweifellos zum großen Teile auch dem jungen Ostpreußen nicht entgangen und hat auf ihn nachhaltigen Einfluß ausgeübt. So können wir, wenn wir seine Anschauungen in ihrer Entstehung begreifen wollen, sicherlich über die nicht mit Stillschweigen hinweggehen, die sie ihm vermittelt haben; d. h. wenn wir Herder, aber auch die Folgezeit ganz zu verstehen suchen, dann müssen wir zunächst uns fragen: Wie dachten über das Wesen des Volksliedes die Vorläufer Herders [1])?

Die in den Jahren 1750 bis 1770 etwa erschienenen Schriften, die sich mit unserem Gegenstande beschäftigen, kommen natürlich in erster Linie in Betracht. Doch geht die Überlieferung, auf der

[1]) Genaueres über diese findet sich bei: E. Schmidt, Charakteristiken I, 234ff.; A. Fresenius, Deutsche Lit.-Ztg. 1892, Bd. 13, S. 768ff.; E. Kircher, Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit, Diss. S. 1ff.; E. Castle, Herder als Wiedererwecker des deutschen Volksliedes, Ztschr. f. österr. Gymnasien 55, 193ff.; sowie bei J. Förster, Bemühungen um das Volkslied vor Herder. Progr. Marburg 1904.

auch noch Herder fußt, viel weiter zurück. Er selber gibt uns in dieser Beziehung einen überaus schätzenswerten Wink, indem er sich in der Einleitung zu seinen Volksliedern unter anderem auf das Zeugnis Montaignes beruft [Suphan XXV, 129]. In der Tat: Bis auf Montaigne und bis zum Jahre 1580 müssen wir zurückgreifen, da von da an fast immer der Folgende auf den Vorhergehenden verweist und dadurch seine Abhängigkeit andeutet. Doch teilen sich die beiden Jahrhunderte von 1580—1770 in zwei merklich voneinander geschiedene Epochen. In der älteren, von rund 1580—1750 reichend, spricht man zwar von einzelnen Äußerungen der Volkspoesie, aber man empfindet dabei keinen organischen Unterschied zur Kunstpoesie; in der jüngeren, von 1750—1770 etwa, tritt dies Moment immer deutlicher hervor, bis es in Herder endgültig zum wesentlichen Kriterium für die ganze Folgezeit wird. Allerdings scheint dieser Charakterisierung, wenigstens für die ältere Zeit, gleich Montaigne zu widersprechen, aber vielleicht doch nur scheinbar.

---

1. Ältere Zeit.

Nach der Darstellung, die von Fresenius Montaigne gewidmet wird, muß man freilich annehmen, daß letzterer im ganzen bereits dieselbe Unterscheidung zwischen Kunst- und Volkspoesie getroffen habe wie Herder. „In Wahrheit", meint Fresenius, Deutsche Lit.-Ztg. 13, 769, „ist gerade die Verknüpfung des Fremden, Fernen mit dem Heimischen für Montaigne wie für Herder charakteristisch. Bei beiden wird das ästhetische Interesse befruchtet durch ein ethnographisches. „Mein Studium ist der Mensch", sagt Montaigne, und den tiefsten Sinn der Herderschen Volksliederbestrebungen konnte Goethe in die Worte fassen: „Humanität sei unser ewig Ziel"". Allein damit ist das Verhältnis von Herder zu Montaigne keineswegs erschöpft. Läßt Herder die Volkspoesie bald bei wilden Völkern, bald bei Bauern oder sonst entstanden sein, legt er auf jeden Fall auf ihre Quelle

besonderes Gewicht, so findet sich dafür bei Montaigne nicht die mindeste Spur. Er unterscheidet lediglich eine „poësie populaire et purement naturelle“ von einer „poësie parfaitte, selon l'art“ [Essais Ed. Lemerre I, 429f.], also eine Poesie, die bewußt nach Regeln der Kunst gebildet ist, und eine solche, die ohne Kenntnis dieser Regeln gedichtet wurde; von wem? ist dabei in scharfem Gegensatz zu Herder ganz nebensächlich. Mit Recht bemerkt daher E. Kircher, Ztschr. f. Deutsche Wortf. IV, 4: „Wenn ein so willkürliches, ästhetisches Geschmacksurteil wie künstlich und natürlich genügt hätte, einen wirksamen Begriff zu erzeugen, so wäre Montaigne... sein Schöpfer. Aber das Wort verhallte mit der Anregung;“ mit anderen Worten: Montaigne hat den Begriff der Volkspoesie, wie er seit Herder geläufig wird, noch nicht gekannt. Denn wenn er die beiden amerikanischen Liedchen nur deshalb zitiert und als „poësie populaire“ angeführt hätte, weil sie von Barbaren stammen, so hätte er sie doch schwerlich als „tout à faict Anacreontique“ und ihren Ton als „aggreable, retirant aux terminaisons Grecques“ [Essais I, 268ff.] bezeichnet, also auf eine Stufe mit ausgesprochener Kunstdichtung gestellt. Nein, nur das wollte er zeigen, daß auch bei wilden Stämmen eine poetische Einbildungskraft wirksam sein könnte, „qui ne sent aucunement la barbarie“ [a. a. O.]; nur Merkmale des Stiles und des Gesamtcharakters fand er in der Volkspoesie.

Am deutlichsten beweist dies ja die bekannte Stelle [Essais I, 429f.]: „La poësie populaire et purement naturelle, a des naïuetés et graces, par où elle se compare à la principale beauté de la poësie parfaitte, selon l'art: comme il se void és villanelles de Gascongne et aux chansons qu'on nous rapporte des nations qui n'ont cognoissance d'aucune science, ny mesme d'escriture.“ Dazu stimmt vollkommen das Urteil, das er über die zwei von ihm wiedergegebenen Liedchen, den Gesang eines Gefangenen und das Schlangenlied, fällt: „Or i'ay assez de commerce auec la poësie pour iuger cecy, que non seulement il n'y a rien de barbarie en cette imagination, mais qu'elle est tout à faict Anacreontique. Leur langage au demeurant, c'est vn langage doux, & qui a le ton aggreable, retirant aux terminaisons

Grecques" [Essais I, 268ss.]. Aus den beiden angeführten Stellen geht zunächst einmal das eine mit Sicherheit hervor, daß bereits Montaigne von dem hohen Werte der „poësie populaire" mindestens ebenso sehr durchdrungen war wie Herder und alle seine Nachfolger. Auch sehen wir bei ihm „einen Begriff der Volkspoesie, der das Nächste und Fernste umspannt, gleichsam vor unseren Augen entstehen: Montaigne kombiniert die Gascogner Villanellen, die Volkslieder seiner Heimat, mit den Liedern solcher Völker, die keinerlei Wissenschaft, nicht einmal Schrift besitzen, d. h. mit brasilianischen Liedern, die er selbst in einem früheren Kapitel mitgeteilt hat. Denn die Erfahrung, daß es Poesie gebe, auch wo es keine Schrift gibt, wurde im großen erst an den Eingeborenen Amerikas gemacht" [Fresenius, Deutsche Lit.-Ztg. 13, 769]. Auch das eignet sich Herder an; aber er muß doch noch vieles hinzutun, bis der Begriff der Volkspoesie fertig ist[1]). Montaigne nimmt in der Vorgeschichte des Begriffes Volkslied eine ähnliche beherrschende Stellung ein, wie Herder in der eigentlichen Geschichte desselben. Ja, bis tief in diese letztere hinein reicht sein Einfluß und spürt man seine Nachwirkung. Das von ihm zuerst zitierte Schlangenlied z. B. wird in Frankreich selber wieder gebracht von Diderot[2]) [Werke Ed. Assézat. V, 233f.], in Deutschland von Hoffmannswaldau, Gleim, Herder, Goethe und anderen[3]).

Viel früher als die eben genannten, sozusagen unmittelbar mit Montaigne kam man auch jenseits des Kanales zu ähnlichen Anschauungen. „Im Jahre 1580 oder 1581 schrieb in England Sir Philip Sidney seine „Defence of Poesie". An die Neuplatoniker (Makrobius) anknüpfend, die allen Völkern Empfänglichkeit für Musik zuschreiben, hatte Scaliger, wo er die Poesie verteidigt, mit drei Worten den consensus omnium gentium berührt.

---

[1]) Siehe S. 29 ff.

[2]) Noch vor diesem hatte in Frankreich auch Molière im „Misanthrope" I, 2 Verständnis für künstliche und Naturpoesie bekundet und mit dem wundervollen: „Si le roi m'avait donné — Paris, sa grande ville etc." eine verwandte Saite im Publikum berührt.

[3]) Näheres bei E. Schmidt, Charakteristiken I, 234.

Sidney erfüllte diese Formel mit neuem Inhalte. Er führt im Eingang seiner Schrift aus, daß sich überall, auch wo die Wissenschaften nicht blühen, ein Gefühl für Poesie finde[1])" [Fresenius, a. a. O. Sp. 769]. Also fast gleichzeitig und weit voneinander entfernt wurde von zwei verschiedenen die Poesie wilder Völker bemerkt und im ganzen auch gleichartig beurteilt, so daß der auch von Fresenius gezogene Schluß nahe liegt, ähnliche Tendenzen müßten in der Zeit gelegen haben[2]). „Aber sie wurden nur von Männern ergriffen, die, über dem zünftigen Gelehrtenstand stehend, die edelste Bildung der Zeit besaßen und, fest im Vaterland wurzelnd, erfüllt waren von dem lebendigen Interesse seefahrender Nationen an der Welt jenseits des Oceans" [Fresenius, a. a. O. Sp. 770].

Ebenso günstige Vorbedingungen bestanden in Deutschland nicht. So regt sich hier auf noch über ein volles Jahrhundert hinaus nicht das geringste Interesse für Volkspoesie. Erst 1689 macht Hoffmann von Hoffmannswaldau in der Vorrede [S. 5f.] zu seinen „Deutschen Übersetzungen und Gedichten" eine Bemerkung, die sich direkt an Montaigne anlehnt: „Und haben die halberfrornen Lappen ihre Morsefauroy, oder Hochzeit-Gesänge / wie nicht minder die neu-erfundene Indianische Lande / wie rauh und wild auch dieselben gewesen / ihre Areitos und Haravac, also nennen sie ihre Poeten / unter sich gehabt: Zum Zeugniß dessen ist folgender Satz eines verliebten Indianers / so eine bundte tschischende Schlange vor ihm herstreichende gesehen / so in unserer Mutter-Sprache folgendermassen lautet: O aller Schlangen Pracht / komm doch was zu verweilen." Das ist ja nun zwar nicht neu noch originell, aber doch der Erwähnung wert als bedeutsames Zeichen der Zeit.

Denn nur ein Jahr später, 1690, berührt auch Christian Weise wieder das Gebiet der Volkspoesie, nachdem er schon 1683 in einem merkwürdig an Lessing [s. S. 27] und an Goethes „Claudine von Villa Bella" erinnernden Geiste behauptet: „Die alten Lieder reimen sich viel besser, die neuen Narren-

[1]) Vgl. auch Herders „Zeugnisse über Volkslieder" [Suphan XXV, 129].
[2]) Siehe auch J. Förster, „Bemühungen" usw. S. 5f.

Possen haben irgend gar kein Geschicke und kein Gelencke. Ey giengs nicht köstlicher her, wie unser sel. Großvater noch in der Schencke sang: „Juch, juch über die Heide, fünfzehn Messer in einer Scheide“ oder auf den alten Hochzeiten, Ach Tannebaum, ach Tannebaum, du bist mir ein edler Zweig“ [„Jakobs doppelte Hochzeit“ 4, 10. Nach E. Schmidt, Charakt. I, 236]. Aber wieder wie später Goethe [s. S. 48], glaubt auch er der hierin liegenden Wertschätzung der Volkslieder einen Dämpfer aufsetzen zu müssen. „Sein theoretisches Buch „Der grünenden Jugend notwendige Gedanken“ benörgelt pedantisch den ganzen Stil der Volkspoesie“ [E. Schmidt, a. a. O. S. 237].

Als dritter in Deutschland endlich und auch etwa zur selben Zeit gedenkt Morhof derselben. Geht Hoffmannswaldau auf Montaigne zurück, so Morhof auf Hoffmannswaldau, den er direkt nennt: „Herr Hoffmann hat in der Vorrede seiner Gedichte auch ein Indianisches Liebesgedichte / von einer Schlange / ins Teutsche versetzet / angeführet / welches traun recht sinnreich ist / und bey ihm kan nachgelesen werden“ [„Unterricht“ (1700) S. 382]. Aus der Limburger Chronik druckt er a. a. O. S. 311 ein Lied ab: „Ach reines Weib von guter Art,“ welches, wie er nach der Chronik sagt, „man damahls durch gantz Teutschland sang.“ Außer diesem notiert und übersetzt er S. 374 ein finnisches Bärenjagdlied. Endlich muß er „beyläuffig der Peruvianer auch erwähnen / welche eine Art der Poeterey unter ihnen gehabt / die / nach ihrer Art / recht vollkommen gewesen / wie hiervon der Yucas Garçillasso de la Vega[1]) in seiner Histora Peruviana cap. 27 weitläuffig handelt,“ was a. a. O. S. 380 aber Morhof selber ebenfalls tut.

Damit ist freilich auch von 1700 bis stark in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts das Interesse an der Volkspoesie erlahmt, mit einer bedeutenderen Ausnahme, nämlich Hagedorn. Zeitlich wie inhaltlich steht er in der Mitte zwischen älterer und jüngerer Epoche und bildet den Übergang von jener zu dieser. Einen Unterschied zwischen Kunst- und Volkspoesie findet auch er, wie

[1]) Näheres über dessen Volksliedbestrebungen siehe Deutsche Lit.-Ztg. Bd. 13 Sp. 770.

alle seine Vorgänger von Montaigne bis Morhof nur im Stil, in der „Schreib-Art“: „Richtige Ausdrücke und zierliche Wortfügungen müssen (also) auch der lyrischen Poesie nicht fehlen: sie sind aber Liedern, wie es mir scheint, nicht so eigen, als den Oden und der höheren poetischen Schreib-Art. Es ist ja erlaubt und gewöhnlich genug, in der pöpelhaften Mund-Art und in einem seltsamen Charakter Lieder abzufassen, welche sich auf eine andere Art beliebt und unvergeßlich machen müssen, als durch sorgfältige Beobachtung der Regeln der Sprachkunst“ [„Oden und Lieder“ (1747) S. XXI Anm. 26]. Doch wird im letzten Teil dieses Satzes angedeutet, daß zum Sprachcharakter noch ein Etwas hinzukommen müsse, um die Volkslieder so anziehend zu gestalten. Worin dies besteht, sagt er nicht; aber daß es besteht, daß jene einen „seltsamen“ und „unvergleichlichen“ Reiz besitzen, wird von Hagedorn immer wieder betont. „So entdecket man vielleicht in den beiden lappländischen Oden, die der Spektator anführet, und in einigen Gesängen nordischer und amerikanischer Völker soviel Geist und wahre Schönheiten, als in diesen, und vielen anderen Liedern der Italiäner. Man hat mich versichert, daß viele Scherz- und Liebeslieder der Polen und die kriegerischen Dumy der Kosaken, zu welchen sie auf der Pandore zu spielen pflegen, in ihrer Art unvergleichlich sind“ [a. a. O. S. Xf.]. Ebenso: „Einige alten Ballads der Engelländer sind unvergleichlich; ... und gewiß, die witzigsten Franzosen haben nichts aufzuweisen, das poetischer, kräftiger und, in der natürlichen Einfalt, edler wäre, als dieses Lied“ [nämlich die Chevy chase] [a. a. O. S. XVIf.]. Trotz Hagedorn und seiner Begeisterung war aber das Interesse für Volkspoesie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland so gut wie tot. Erst als nach 1750 eine neue Kulturströmung von Frankreich aus mit Macht über ganz West- und Mitteleuropa sich ergoß, lebte auch der Glanz des Volksliedes von neuem und stärker auf.

---

2. Jüngere Zeit.

Die wieder erwachte Beschäftigung mit Volkspoesie knüpft sich an den Namen Rousseaus; ohne ihn hätte sie schwerlich den Intensitätsgrad erreicht, der sie in kurzer Zeit zu einer Frage von weltliterarischer Bedeutung stempelte. Es wäre wohl auch diesmal wieder bei einzelnen weitzerstreuten Äußerungen geblieben, wenn nicht Rousseaus Naturevangelium das Volkslied als Produkt des Volksgeistes in ein neues Licht gerückt und ihm eine bisher unbekannte Bedeutung zugewiesen hätte. Durch ihn bekommen schließlich auch die gleichzeitigen und von anderen herrührenden Äußerungen ein besonderes Gewicht. So geht 1762 Diderot wieder auf Montaigne zurück. Als Beweis dafür, daß wahre poetische Begabung überall denkbar sei, zitiert auch er das Schlangenliedchen: „Un Cannibale amoureux qui s'adresse à la couleuvre et qui lui dit: Couleuvre, arrête — toi, couleuvre! ... ce Cannibale a de la verve, il a même du goût“ [Werke Ed. Assézat. V, 233 f.].

Viel ausführlicher und bezeichnender charakterisiert jedoch Rousseau selber die Volkspoesie. Zwar spricht er 1764 an der in Betracht kommenden Stelle nur von der Romanze; aber bei der heillosen Vermengung von Romanze und Volkslied, die in den ersten Zeiten der eigentlichen Volksliedforschung bestand [1]), können wir unbedenklich alles auch für letzteres in Anspruch nehmen: „Le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse, est souvent tragique. Comme la Romance doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle — même, indépendant de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naif. ... Quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme

[1]) „Die Gleimschen Schlagworte der burlesken „Romanze“ und „Mordgeschichte“ umgrenzten ziemlich genau den Inhalt dessen, was man als Volksgesang empfand“ [Kircher: Ztschr. f. Deutsche Wortforschung. IV, 7].

qui a produit cet effet. . . . Il ne faut pour le chant de la Romance, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante **simplement**" [Dictionnaire de Musique. VI, 641. Ed. Lefèvre] [1]).

Von größerem Einfluß auf die Entwicklung des Begriffes Volkslied in Deutschland als dies vereinzelte Zeugnis ist jedoch Rousseaus ganze Geistesrichtung, wie sie aus seinen Schriften uns entgegentritt. Sein Ruf nach Rückkehr zur Natur wurde im Gebiete der Poesie so ausgelegt, daß man sich wieder den poetischen Äußerungen des unteren, unverbildeten und, wie man annahm, der Natur am nächsten stehenden Volkes zuwenden müsse. Diesen Teil des Volkes aber fand man in den Bauern vorzüglich; und so wird nun leicht verständlich, warum man unter „Volk" in „Volkslied" lange in erster Linie Bauern und die unteren Stände verstand, warum „Volks-" und „Bauernlieder" geradezu identische Begriffe wurden [2]). Weiterhin war aber für Rousseau „Natur"-volk nicht allein derjenige Teil des eigenen Volkes, der der Natur vermutlich noch am nächsten stand, sondern auch, und ganz besonders, derjenige fremde Stamm, der möglichst weit von jeder Kultur weg wohnte und von ihr unberührt geblieben war. Und so denkt auch die deutsche Folkloristik in ihren Anfängen bei „Volkslied" bald an lettische Dainos, bald an spanische Romanzen, bald an peruanische Liedchen. Was in Grön- und Lapp- und Schottland oder noch weiter fort entstand und gesungen wurde, das war eo ipso „Volkslied". Man braucht ja nur Herders „Volkslieder" aufzuschlagen, um das bestätigt zu finden. So sehen wir in Frankreich zunächst die ersten Züge des Herderschen Volksliedbegriffes sich bilden.

---

[1]) Ganz ähnlich definiert auch die „Encyclopédie". In Deutschland schreibt **Löwen**, Romanzen der Deutschen S. XXXIV sinnentsprechend: „**Leichtigkeit** und **Simplicität** muß sie [d. h. die Romanze] schon überhaupt mit dem Liede gemein haben; auch wird ihr **Naivetät** in der Empfindung . . . oft unentbehrlich sein."

[2]) Einen passenden Beleg hierzu bildet eine Stelle bei Herder, V, 189: „In mehr als einer Provinz sind mir **Volkslieder**, Provinziallieder, **Bauernlieder** bekannt." Siehe auch Goethe S. 46 Anm. 1.

Was so hier ganz allgemein als das einfach-natürliche und naive Produkt des niederen oder „wilden“ Volkes formuliert wurde, das nahm dann in England etwas festere Formen an und wurde mit ein paar neuen Merkmalen ausstaffiert. Schon früher, schon vor Hagedorn in Deutschland, hatte sich hier Interesse für Volkspoesie geltend zu machen begonnen. „Ich habe mir sagen lassen,“ schreibt z. B. der verdeutschte Zuschauer[1]) im 85. Stück, „daß der selige Lord Dorset, der den größten Verstand, mit der größten Redlichkeit verbunden, besaß, und sowohl einer der schärfsten Kritikverständigen, als auch der besten Dichter seiner Zeit gewesen ist, eine große Sammlung alter englischer Gassen-Gesänge[2]) besessen und selbige mit dem größten Vergnügen durchgelesen. Von Herrn Dryden kann ich eben dieses bezeugen, und kenne viele von den scharfsinnigsten Schriftstellern dieser Zeit, die eben diese Neigung besitzen“ [Nach Hagedorn: Oden und Lieder S. XVI Anm. 19]. Dann hatte Youngs Aufsatz „On original composition“, von dem 1760 auch eine deutsche Übersetzung erschien, mit Nachdruck auf die Poesie der Naturvölker aufmerksam gemacht und sie als die allein echte bezeichnet, eine Theorie, die sich auch Macpherson in seinen „Fragments of Ancient Poetry“ 1760 zu eigen machte.

Ihm und dem fünf Jahre später hervortretenden Percy hat Deutschland das meiste zu verdanken. Der dem Begriffe Volkslied von nun an bald anhaftende leichte „Nebensinn des Mittelalterlich-Romantischen“ [Lohre S. 11] und der mit ihm verbundene Gedanke des „alten“ Liedes [Lohre S. 17 Anm.] dürfen wohl aus dieser Quelle hergeleitet werden. Man braucht in letzterer Hinsicht nur auf Bücher wie Macphersons „Fragments of Ancient Poetry“ oder Percys „Reliques of Ancient English Poetry“ hinzuweisen, die doch auf das gleichzeitige Deutschland den

---

[1]) Über Addisons Volksliedbestrebungen noch einiges Weitere bei J. Förster S. 6f.

[2]) „A numerous collection of old English ballads“ [The Spectator. Vol. the second, 26].

größten Einfluß ausgeübt haben[1]). Speziell der zweiten Sammlung sind verschiedene auch in Deutschland oft wiederkehrende Mängel zuzuschreiben, „zu denen insonderheit die modernisierende, freie Textgestaltung und die vage Umgrenzung des Volksliedbegriffes gehörten, in welchen Percy fast jede Art nationaler, nicht antikisierender Kleindichtung einbezog“ [Lohre S. 1, der gerade diesem Punkte des Percyschen Einflusses besondere Beachtung geschenkt hat].

Unter dem Drucke solcher mehr als ein Jahrzehnt anhaltenden Strömungen aus Frankreich und England[2]) griff auch bei uns eine Umwandlung in den Anschauungen langsam Platz[3]). Während noch im ganzen 17. Jahrhundert der Dichter mit stolzem Selbstbewußtsein den „Pöfel“ von sich gewiesen, begann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die politischen, sozialen und geistigen, auf die Befreiung des Volkes hinzielenden Bestrebungen eine immer höhere Wertschätzung des Volkes sich Geltung zu verschaffen, und alles Volksmäßige und vom Volk Geübte und Geliebte stieg in der allgemeinen Achtung[4]). Und zugleich mit der Erkenntnis ihres Wertes dämmert auch jene andere auf, daß zunächst als unentbehrliche Grundlage für alle weiteren Forschungen wie in England so auch bei uns einmal Volkslieder gesammelt werden müßten.

Aus dieser Erwägung heraus wünscht schon 1765 mit direkter Berufung auf Percy wohl als erster in Deutschland der Kasseler Professor Rudolf Erich Raspe, „daß ein deutscher Kunstrichter nach dem Beispiele dieses Engländers einen gleichen Fleiß auf die alten deutschen Gesänge verwenden möchte“ [Weißes „Neue Bibliothek der schön. Wissensch.“ (1765) I, 179]. Rühmend verweist er dabei auf die „Simplizität“ der von Percy mit-

[1]) Vgl. H. F. Wagener, „Das Eindringen von Percys Reliques in Deutschland.“ Heidelberg 1897.

[2]) Über vorherdersche Volksliedbestrebungen bei andern Völkern Europas siehe Ausführliches außer bei Fresenius a. a. O. auch bei J. Förster S. 9ff.

[3]) Vgl. auch Reuschel S. 46.

[4]) Vgl. v. Waldberg, Goethe und das Volkslied S. 6.

geteilten Lieder, „wo die Natur mit ihren getreuesten Farben abgezeichnet ist" [a. a. O. S. 176]. Auch sonst noch beschäftigte sich Raspe mit Volksliedern; aber wie gut er den Sinn und das Wesen derselben verstand, zeigt allein der Umstand, daß er gleich praktisch auch welche machen wollte. Das Ergebnis waren ein paar — Moritaten. Dieser Vorgang ist typisch: Nicht Raspe allein, auch manche andere waren anfangs der Ansicht, daß man Volkslieder so ohne weiteres selber machen könne[1]). Bekannt sind ja Gleims patriotische „Lieder für das Volk".

Zu desselben „Grenadierliedern" schrieb Lessing eine Vorrede und streifte bei der Gelegenheit die Volkspoesie zum ersten Male. Schon da, also im Jahre 1758, „dämmert von ferne die Ahnung einer neuen Kunstauffassung" [E. Kircher, Ztschr. f. d. Wortf. IV, 6], ohne daß es jedoch noch zur Scheidung zwischen Kunst- und Volkspoesie kommt. 1759 dann ist Lessing auf wirkliche Volkslieder aufmerksam geworden. Das Bemerkenswerteste, was ihm dabei in die Augen fällt, ist deren Natürlichkeit. Er teilt im 33. Literaturbrief [Ed. Lachmann S. 74] zwei littauische Dainos mit, „wie sie die gemeinen Mädchen daselbst singen"; und begeistert ruft er von ihnen aus: „Welch' naiver Witz! Welch' reizende Einfalt!" Diese hohe Meinung vom Werte der Volkspoesie verließ ihn auch später im Widerstreite der Ansichten nicht und bewog ihn, seine Mitwirkung an Nikolais „Almanach" zu versagen.

Auf des Freundes mehrfache Bitten um Beiträge zum „Almanach" antwortete Lessing unterm 20. September 1777 in einem für seine Auffassung des Volksliedes wichtigen Schreiben: „Wenn ich Ihnen nur alte Lieder hätte schicken dürfen, ohne mich darum zu bekümmern, was sie davon brauchen könnten, oder nicht: so hätten Sie mit der ersten rückgehenden Post ein Paketchen bekommen sollen. . . . Aber, da ich Ihnen nur so etwas schicken wollte, das sie gleich in die Druckerei hätten schicken können: so merke ich je länger je mehr, daß ich nicht einmal recht wüßte, was Ihnen am zuträglichsten wäre. — Etwas

[1]) Man vgl. Goethe: „Claudine von Villa Bella" [W. A. I, 38, 154 ff.]: „Der allerneuste Ton ist's wieder, solche Lieder zu singen und zu machen."

wirklich Gutes? — Das wäre gerade wider Ihre Absicht. Z. E. so etwas wie das Besenbinder-Lied, welches ich in meiner Kindheit von einem Besenbinder selbst gehört habe: „Wenn ich kein Geld zum Saufen hab'", usw. Denn was sind alle neue Trinklieder gegen dieses alte? Und wenn es dergleichen unter dem Volke gäbe, so müßte uns wahrlich die Aufhebung derselben eine sehr angelegene Sache sein. Sie aber wollen über das Angelegene der Sache gerade spotten... Oder sollte ich Ihnen etwas von der ganz verfehlten Art schicken? Lieder, die gelehrte und studierte Reimschmiede des 14ten und 15ten Jahrhunderts gemacht haben, die in allem Ernste etwas Gutes machen wollten, und nicht konnten? Dergleichen Lieder, würde man gesagt haben, sind gerade keine Volkslieder. — Also hätte ich bloß auf solche Lieder aufmerksam sein müssen, die man mit ihrem rechten Namen Pöbelslieder nennen sollte? Denn auf Vermengung des Pöbels und Volkes kommt der ganze Spaß doch nur an." [„Briefwechsel mit Ramler, Eschenburg und Nikolai." Sämtliche Schriften. 27. Teil (1794) S. 391ff.]

Steht mithin Lessing — mit dem wir notgedrungen bereits etwas über Herder hinausgekommen sind — Nikolais Volksliedbegriff ablehnend gegenüber, so zeigt dafür um so größere Anklänge an die Vorrede zum „Almanach" eine Stelle in den „Schriften" von H. P. Sturz, 1779 [S. 117]. Der 12. der größtenteils schon 1769 geschriebenen „Briefe" nämlich enthält folgende, wie E. Schmidt, Charakteristiken I, 237 vermutet, von Sturz selber geschriebene, von ihm jedenfalls aber gebilligte Zuschrift eines Freundes: „O ihr künftigen Huber, übersetzt die deutschen nicht mehr! Weh uns, wenn ihr die Fremden ladet auf unsere Tränenübung im Mondschein, auf den Veitstanz convulsivischer Leidenschaften, auf den stark sein sollenden Unsinn, abenteuerlich aus Barden und Skalden geplündert, ... wenn ihr absingt, mit dem Stab in der Hand, unsere Mord- und Gespenstergeschichten, oder gar den Geist und die Kraft der Nation aus Krügen und Herbergen — Volkslieder, die man nachzuleiern nicht errötet, als wäre es ein schimmerndes Verdienst — so

witzig als ein Handwerksbursch zu sein!“ Also eine vollkommene Ablehnung der Volkslieder.

Allein etwas anderes macht diese Stelle wichtig. Der Brief, auf dessen Umschlag der oben stehende Erguß von einem Freunde geschrieben sein soll, wie Sturz selber angibt, ist datiert vom 4. Dezember 1768. Naheliegend ist daher, daß auch die Aufschrift kurz nachher erfolgt ist, da man sonst wertlose Umschläge kaum zehn oder noch mehr Jahre aufbewahrt. Aus dieser Erwägung heraus jedenfalls meint Wagener, „Das Eindringen Percys“ S. 38 Anm. 2: „Vielleicht schon in das Jahr 1769 gehört die leidenschaftliche Äußerung von H. P. Sturz.“ Allein dem steht gegenüber das Vorkommen des Wortes „Volkslieder“, das, wie man doch bisher durchweg angenommen hat, erst von Herder allerfrühestens 1771 geprägt sein soll. Die Alternative ist klar: Entweder ist die Datierung auf das Jahr 1769 falsch, oder die Annahme einer Prägung des Wortes durch Herder. Für und gegen beides spricht mancherlei. Daß das von Sturz gegebene Datum richtig ist, bekräftigt neben seiner Ausführlichkeit besonders der Umstand, daß die meisten „Briefe“ schon 1769 geschrieben sind. Denkbar ist also dieser Fall an und für sich wohl. Sehr schwerwiegend steht ihm jedoch entgegen, daß eben das Wort Volkslied hier ganz unvermittelt erscheint, während es bei Herder sichtlich sich erst bildet [s. S. 9 f.]; sowie hauptsächlich der Inhalt, da 1769 ein so leidenschaftliches Eifern gegen Volkslied noch nicht recht begründet und denkbar ist. Zudem scheint Sturz' Zuverlässigkeit auch sonst nicht über allen Zweifel erhaben.

Das alles berechtigt zu dem Schlusse, daß Sturz trotz der Datierung das Wort „Volkslied“ doch nicht zuerst gebraucht hat, und daß die zitierte Aufschrift erst etwa mit Nikolais „Almanach“ entstanden zu denken ist. Die innere Verwandtschaft mit letzterem geht auch aus einer anderen Stelle hervor, aus einem Briefe von Sturz an Herder vom 25. XII. 1777 [Haym II, 94]: „An deutsche Lieder im vollen Kreis des Volkes entsprungen glaube ich fleischlich Gesinnter nicht eher, bis ich sie sehe.“ Damit tritt uns zum ersten Male eine Äußerung entgegen, die mit aller Entschiedenheit und Klarheit das Entstehen als wesentliches

Merkmal der Volkspoesie betont, und damit zugleich sind wir bereits weit über die Vorgeschichte des Begriffes Volkslied hinausgelangt. Es bleibt nur noch übrig, die durch sie hindurchziehende Gesamtströmung aufzuzeigen und die Etappen der Entwicklung des Begriffes aus der Fülle der Tatsachen schärfer herauszuheben.

Da ergibt sich denn das paradox klingende, aber nichtsdestoweniger unbestreitbare Resultat, daß ein Begriff des Volksliedes vor 1750, ja überhaupt vor Herder nicht existierte. Denn von einem solchen zu sprechen, ehe eine Empfindung dafür vorhanden war, daß Volks- und Kunstpoesie etwas ihrer Entstehung nach wesensverschiedenes seien, ist doch ein innerer Widerspruch. Erst mit dem Augenblicke, als man eine Differenz zwischen beiden Arten im Leben und besonders Entstehen des einzelnen Liedes sehen lernte, war ein Begriff des Volksliedes überhaupt denkbar, erst als man von einem besonderen „Volkssänger" sprechen konnte wie etwa Herder [s. S. 34]. „Dieser organische Unterschied der Entstehung ist der Keim des Herderschen Volksliedbegriffes," meint auch E. Kircher, Ztschr. f. deutsche Wortf. IV, 16f.

Wenn irgend etwas, so stützen diese Auffassung die Äußerungen über wirkliche Zeugnisse von Volkspoesie von Montaigne bis fast zu Herder selber. Da treten uns, ausgenommen von ersterem, absolut keine anderen Merkmale entgegen als immer wieder die Epitheta: alt, schön und eventuell bei Gelegenheit auch das Gegenteil in verschiedenen Abstufungen. Daß diese durchaus nichts in sich tragen, was an und für sich Volks- und Kunstpoesie unterscheiden könnte, ist klar. Auch letztere kann „alt" und „schön" wie auch „unschön" sein; ein Wesensunterschied ist damit aber keineswegs ausgesprochen. Dem daraus mit Notwendigkeit sich ergebenden Schlusse, daß ein Gefühl für die innere Differenz beider Dichtungsarten und damit ein Begriff der Volkspoesie gefehlt habe, steht nur zweierlei entgegen. Zunächst: Daß Montaigne die beiden Merkmale „naturelle" und „selon l'art" wirklich kennt. Allein wie wir gesehen haben [s. S. 17f.], will auch er damit wahrscheinlich einen ästhetischen und Geschmacksunterschied bezeichnen. Und selbst wenn er damit einen

Unterschied im Entstehen hätte andeuten wollen, so wurde er doch nicht so verstanden, was am deutlichsten aus dem hervorgeht, was in Deutschland aus seiner Äußerung gemacht wurde. Es fehlte eben damals einer solchen Scheidung noch der nötige Resonanzboden in der Gesamtkultur, wie er später, als sie Herder wieder aufnahm, durch Rousseau so trefflich bereitet war. Erst durch diesen, der bezeichnenderweise neben „naturelle" auch „champêtre" gebraucht, ist Herders Differenzierung der Kunst- und Naturpoesie [Suphan XXV, 82] möglich und, was mehr ist, wirksam geworden. Aber selbst noch in England und noch bei Percy „ist auch nur die Spur einer Scheidung von Kunst- und Volkspoesie nirgends zu finden" [E. Kircher, Ztschr. f. deutsche Wortf. IV, 5].

Der Auffassung, daß mithin beide nicht als heterogene Elemente begriffen wurden, widerspricht es selbst nicht, daß man doch speziell auf amerikanische, überhaupt auf Lieder „wilder" Völker hinwies. Denn man wies auf sie gerade mit der Absicht: Seht, sogar diese exotischen Stämme haben Lieder wie wir, und es ist Poesie wie unsere Kunstpoesie oder läßt sich ihr doch wenigstens mit Ehre zur Seite stellen [comparer = Montaigne]. Dies blieb freilich auch bei Herder zunächst ebenso und kommt zum Ausdruck in dem Gedanken, daß die Poesie eine Völkergabe sei. Aber — und darin liegt gerade der Fortschritt — Herder blieb nicht bei dem Hinweis auf das Gleichartige; er entdeckte auch den Unterschied, und er sagt nicht mehr bloß: Seht, sogar die Wilden haben Dichtung, sondern er fügt bald hinzu: Seht, die Wilden haben auch Dichtung, aber sie ist ganz anders und sogar besser als die unserer Berufspoeten. Sie ist so natürlich, so naiv, gerade weil sie in der Natur und beim Volke entstanden ist.

Daß jedoch auf diese beiden Faktoren Gewicht gelegt wird, ist wieder nicht zufällig: Alles steht in fast unauflöslichem Zusammenhang. Zurück zur Natur! ist ja eben zu der Zeit die Losung; und als der wesentlichste Teil der Natur gilt das „Volk" in jeder Gestalt. Dadurch ist „in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Begriff „Volk" im Sinne einer mit der Natur und

dem Natürlichen eng verbundenen bestimmt ausgeprägten Einheit verständlich geworden"[1]) [Waldberg, Goethe und das Volkslied S. 5]. Bei der Bedeutung, die so das „Volk" gewann, wird es erklärlich, warum es Herder nunmehr gerade auf die Kreise, in denen ein Lied entstand und gesungen wurde, ankam: Die Frage nach Herkunft und Entstehen eines Liedes war in den Zentralpunkt gerückt und damit der Boden für eine besondere und gesonderte Auffassung der Volkspoesie geebnet. Erst von Herder an läßt sich also von einem wirklichen Begriffe Volkslied reden; welche Merkmale im einzelnen ihm in jenen ersten Epochen wiedererwachten Volksliedinteresses eigen waren, wird die Betrachtung Herders und seiner Zeit lehren.

---

[1]) Sehr bezeichnend ist es, daß bei Herder eben auch die Gegenbegriffe „Kultur" und „künstlich" bereits eine Rolle spielen. Zwei Belege siehe S. 84 und Anm. 1.

Erste Epoche: 1770—1830.

IV.

Herder und Goethe.

(c. 1770—1830.)

Herder war es, der die Fäden jener neuen literarischen Bewegung, die sich in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu spinnen begonnen hatte, in seiner Hand zu vereinigen und so zu einer durch die Vereinigung und seine Persönlichkeit einflußreichen Kette zu verbinden verstand. Darüber sind sich alle Forscher einig. „Erst Herder war derjenige," schreibt z. B. v. Waldberg, Goethe und das Volkslied S. 6, „der, von den sich mehrenden volkstümlichen Strömungen der Zeit gedrängt, ... zu zielbewußtem Interesse sich erhob." Ähnlich drückt sich auch E. Kircher in der Ztschr. f. d. Wortf. IV, 8 aus. Herder zur Seite sehen wir dann fast von Anfang an seinen jüngeren und größeren Freund, Goethe. Er baut auf den Grundlagen weiter, die Herder gelegt hatte. Beide zusammen aber haben durch den zeitlichen und sachlichen Vorsprung und die Autorität ihres Namens zunächst auf ihre unmittelbaren Nachfolger bald bewußt, bald unbewußt aufs stärkste gewirkt; so stark sogar, daß sich selbst heute noch Spuren ihres Einflusses nachweisen lassen.

---

1. Herder[1]).

Was Herder unter „Volkslied" verstanden hat, ist nicht leicht mit einem Worte zu sagen, einmal deshalb nicht, weil er sich wohl in mancher Hinsicht selber nicht so recht klar darüber war, dann aber auch darum nicht, weil seine Anschauungen in Einzelheiten mit der Zeit Modifikationen erfahren haben. Am deutlichsten kann man das an seinen Äußerungen über den Ursprung und das Entstehen der Volkslieder nachweisen. Volkslieder, — nun, das waren Lieder des Volkes. Allein sofort entstand die schwere, auch heute noch schwebende Frage: Was ist „Volk" in diesem Sinne?[2]) Und da war ihm zunächst „Volk" in Verbindung mit Lied das „wilde Volk". Dieser Ausdruck findet sich so wörtlich häufig bei Herder[3]). Dabei können wir beobachten, wie der Kreis der „wilden Völker" immer weiter und wie so seine Anschauung von den Urhebern des Volksliedes eine stets umfassendere wird. 1766 sind „wilde Völker" noch ziemlich genau das, was auch wir darunter verstehen. Letten und Kosaken, Peruaner und andere Amerikaner teilen sich in dem Aufsatze „Über die neuere deutsche Literatur" [I, 266] noch in diese Ehre. Allein bald fühlte Herder selbst, daß diese Umgrenzung zu eng war und daß dann die Deutschen z. B., die er doch nicht gut unter die „wilden Völker" in diesem Sinne rechnen konnte, keine „Volks"-

[1]) Herder, J. G.: Sämmtliche Werke. Hsg. von Suphan. 32 Bde. 1877ff. [S. W. S.].
— „Über die neuere Deutsche Literatur." I, 131ff. 1767.
— „Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter." V, 159ff. 1773.
— „Alte Volkslieder. Erster Teil. Englisch und Deutsch." XXV, 5ff. 1774.
— „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst." IX, 522ff. 1777.
— „Volkslieder". 1. Teil, XXV, 127ff. 1778. 2. Teil. XXV, 311ff. 1779.
— „Volksgesang"; in: „Adrastea", 10. Stück. XXIV, 263ff. 1803.

[2]) Über den damaligen Begriff des „Volkes" vgl. Kirchers materialreiche Dissertation: Ztschr. f. d. Wortforschung IV, 35f.

[3]) Z. B.: V, 164; V, 196 und sonst. Zuweilen heißt es dafür auch: „unpolizirte" Völker, bzw. Nationen, so: IX, 532 und XXV, 82.

lieder hätten. Allein da letzteres weder mit den Tatsachen noch mit den von Frankreich und besonders England vermittelten Anschauungen harmonieren wollte, so mußte sich Herder bald zu einer Erweiterung entschließen, die 1773 in den „Blättern von deutscher Art und Kunst“ klar zutage tritt. „Je lebendiger, je freiwürkender ein Volk ist, ... je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart“ [V, 164], um so „wilder“ ist es jetzt. Diese Merkmale treffen nun aber nicht mehr bloß auf die exotischen Völker zu, sondern auch auf weite Kreise der sog. kultivierten Nationen, nämlich auf deren untere Stände. „Volk“ ist nunmehr in erster Linie der Bauer, Volksgesang der „ungelehrte Rundgesang des Landvolks“ [V, 189] [1]. Allein nochmals macht sich eine Erweiterung notwendig, diesmal vielleicht mehr unter dem Drucke eines ganz äußerlichen Vorganges. Herders nebenbei gemachte Bemerkung, sich um Lieder des Volkes zu kümmern „auf Straßen, und Gassen und Fischmärkten“ [V, 189], wurde von Nikolai gerade in ihrem trivialen Teile aufgefangen und mit ungezügeltem Spott übergossen. Um nun zu zeigen, daß die „auf Straßen, und Gassen und Fischmärkten“ Singenden durchaus nicht allein „Pöbel“ seien, wie es Nikolai in bewußter Verdrehung der Tatsachen dargestellt hatte [siehe S. 58 f.], daß „Volk“ und „Pöbel“ überhaupt scharf auseinandergehalten werden müßten, lesen wir 1779 auch bei ihm — wie schon vorher ähnlich bei Lessing — in der Einleitung zu den „Volksliedern“ [XXV, 323]: „Zum Volkssänger gehört nicht, daß er aus dem Pöbel sein muß, oder für den Pöbel singt; so wenig es die edelste Dichtung beschimpft, daß sie im Munde des Volkes tönet. Volk heißt nicht Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt.“ Damit ist ein Neues zu dem Begriffe des „Volkes“ gekommen. Volkssänger ist nun 1779 nicht mehr bloß der

---

[1] Damit hängt es naturgemäß zusammen, daß Herder mit der Ausdehnung der Bildung unter dem Landvolke das Ende der Volkslieder herannahen sah, „da der Rest derselben mit einer täglich verbreitetern Kultur sich zum letzten Untergange neiget“ [V, 190]. Über die Zukunft des Volksliedes dachte er also recht pessimistisch.

exotische Wilde wie 1766, oder der Bauer[1]) von 1773[2]), sondern auch der Gebildete, sofern sein Werk gewissen anderen Ansprüchen in bezug auf Inhalt, Form und Verbreitung entspricht. Ob der Name des Verfassers bekannt oder nicht, war also in den Augen Herders für das Wesen des Volksliedes ganz nebensächlich. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß von den im 5. Buche der „Volkslieder" angeführten Liedern Herder selber durchaus nicht alle als Volkslieder betrachtete, und daß aus ihnen allein sich seine Auffassung vom Wesen des Volksliedes nicht abstrahieren läßt. Gibt er doch selbst an, daß er „hie und da Stücke geliefert habe, die freilich ... nicht Volkslieder sind, meinethalb auch nimmer Volkslieder werden mögen" [XXV, 329].

Nicht als Volkslieder wurden von Herder, wie sich mit großer Wahrscheinlichkeit behaupten läßt, z. B. die Gedichte von Goethe und Claudius angesehen. Denn einmal geht aus anderen Stellen deutlich hervor, daß er als fürs Volkslied wesentlich ein gewisses Alter der Lieder ansah. So spricht er [IX, 530] von „alten Nationalstücken" und ein andermal [XXIV, 267] wird vom „echten" Volksgesang sogar ausgesagt, daß er „ein Hauptzweig alter ... Poesie" sei. Die Aufnahme von Morhofs „Schlachtgesang" in die „Volkslieder" rechtfertigt er mit dem Satze: „Es ist gewiß alt." Außerdem kann aber jedenfalls Claudius' „Abendlied" schon deshalb nicht als ein Volkslied im Sinne Herders bezeichnet werden, weil dieser selber dazu bemerkt: „Das Lied

---

[1]) Goethes „Heidenröslein", in dem Herder den Ton der „alten Fabelliedchen" wiederfand, und das im Ossianaufsatze als Beispiel von Volkspoesie angeführt wurde, kam wohl vor allem dadurch zu seiner Einreihung unter diese, daß sich Herder über das wahre Verhältnis der Goetheschen und der ursprünglichen Fassung nicht vollkommen im klaren war.

[2]) Daß Herder wenigstens bis c. 1770 ganz ausdrücklich nur „Unpolizirte" als Volkssänger gelten ließ und alle anderen abwies, bestätigt auch Goethe in „Dichtung und Wahrheit", Buch 10, wo er sagt: „Und wenn ich denn zuletzt behaupten wollte: was ein vorzügliches Individuum hervorbringe, sei doch auch Natur, und unter allen Völkern, früheren und späteren, sei doch immer nur der Dichter Dichter gewesen, so wurde mir dies nun gar nicht gut gehalten, und ich mußte manches deswegen ausstehen."

ist nicht der Zahl wegen hergesetzt, sondern einen Wink zu geben, welches Inhalts die besten Volkslieder sein und bleiben werden."

Das „Abendlied" ist in diesem Zusammenhange also auch deshalb interessant, weil es darüber zu orientieren geeignet scheint, wie sich Herder den Inhalt der Volkslieder dachte. Wenn von uns heute der Inhalt eines Liedes im allgemeinen als ziemlich bedeutungslos für die Frage nach dem Wesen des Volksliedes angesehen wird, so war dies für Herder keineswegs ebenso. Ausdrücklich betont er: „Nun bedarf es kaum eines Wortes über die Frage: ob Inhalt (und Gesang) gemeiner Volkslieder gleichgültig sein dürfen? Denn wie könnten sie dies sein, da das Lied ein so gewaltiges Mittel aufs Herz zu wirken, ja gewissermaßen die unverhohlene Sprache des Herzens selbst ist?" [XXIV, 264]. Wie man sieht, hatte Herder — und mit ihm auch beinahe alle seine Zeitgenossen[1]) — eine überaus hohe Meinung von Volksliedern, die für ihn durchaus charakteristisch ist. Recht bezeichnend ist in dieser Hinsicht ein Passus aus den „Blättern von deutscher Art und Kunst" [V, 164]: „Vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, ... von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts[2]), der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Silben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie, und von hundert anderen Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören, und mit diesem verschwinden, — davon, und davon allein

[1]) Dies bestätigt und rügt zugleich auch z. B. Nikolai in einem Briefe an Gebler (c. 1777), wo es heißt: „Wenn man . . . solche Volkslieder im Original ansieht, so erkennt man deutlich die Torheit derjenigen, welche der Welt weis machen wollen, als ob aus den schrecklichsten Hechelträger Liedern der wahre Zauber der Dichtkunst oder gar der Geist der Nationen ausfindig gemacht werden könnte," [Ellinger, Einl. zu Bd. 2 des „Almanach".].

[2]) Eine beliebte Charakterisierung des Inhalts eines Liedes war für Herder die Bezeichnung „abenteuerlich". Dieses Wort selber findet sich z. B. XXIV, 264, oder in einem Briefe an Merk vom August 1771, [Wagner, Briefe von und an Merk S. 31.].

hängt das Wesen, der Zweck, die ganze wundertätige Kraft ab, die diese Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volks zu sein!" Diese Stelle zeigt so recht die ganze Herdersche Art, seine eigene „sprunghafte" Methode bei Behandlung des Volksliedes. Merkmale der Form und des Inhaltes werden in bunter und wahlloser Folge aneinandergereiht; er beginnt mit einer vagen Charakterisierung des musikalischen Elementes im Volksliede, spricht dann vom „Notdrange" des Inhaltes, dann von der „Symmetrie" der Worte, dann wieder von der Melodie, um schließlich in einen begeisterten Hymnus der ganzen Gattung einzumünden. Auf eine methodische und folgerichtig aufgebaute Definition kommt es Herder also sichtlich gar nicht an. Hier liegt ein dunkler Punkt in seinen Anschauungen vom Volkslied, und der „Mangel an festbestimmten Begriffen", der ihm so häufig von Schlegel [Vorlesungen III, 162] bis heute zum Vorwurf gemacht worden ist, hier auch der „bequeme Mystizismus der nach Goethe seine Armut gern in respektable Dunkelheit verhüllt" [v. Waldberg, Goethe u. d. Volkslied S. 14]. So hat es Herder in der allgemeinen Charakterisierung des Volksliedes offenbar an Prägnanz fehlen lassen und den Begriff bestimmen zu können geglaubt, allein auf Grund seines Gefühles. Damit hat er ein Beispiel gegeben, das lange genug verderblich gewirkt hat.

Die übertriebene Schätzung und Wertung der Volkslieder, die die Folgezeit nachahmte, ja fast noch übertraf, hat bei Herder ihren guten Grund in den ganzen Zeitströmungen, die auf ihn wirkten. War das Volk etwas Besonderes, Verehrungswürdiges, so mußte natürlich auch seinem Liede, dessen Poesie er fühlte, dem Volksliede, ein besonderer Rang eingeräumt werden, dem Liede, das doch „eine lebendige Stimme der Völker, ja der Menschheit selbst war" [XXIV, 266]. Das Volkslied war für Herder ja geradezu ein Spiegel, fast eine Photographie des Volkes selber. „Alle unpolicirte Völker singen und handeln; was sie handeln, singen sie und singen Abhandlung. Ihre Gesänge sind das Archiv des Volkes" [IX, 532]. Aus ihnen kann „man also die Denkart des Volkes, ihre Sprache der Empfindung" [IX, 530] kennen

lernen. Diese „Sprache der Empfindung", die Sprache also des Volksliedes wird eben als Ausdruck des Volkes auch einfach, zum Teil selbst unbeholfen sein. Die „Simplizität" und Einfachheit in der Sprache und Darstellung der Volkslieder hebt er mehrfach hervor[1]). Am meisten aber fällt ihm in die Augen, „daß nichts in der Welt mehr Sprünge und kühne Würfe[2]) hat, als Lieder des Volkes, und eben die Lieder des Volkes haben deren am meisten, die selbst in ihrem Mittel gedacht, ersonnen, entsprungen und geboren sind, und die sie daher mit so viel Aufwallung und Feuer singen und zu singen nicht ablassen können" [V, 186]. Darin liegt zugleich ein Versuch der Erklärung[3]) dieser „Sprünge und Würfe", die ein paar Seiten darauf, a. a. O. S. 196, noch weiter ausgeführt wird. Es ist „das in der Tat die Art der Einbildung" bei einfachen Völkern und Personen. „Sie denken in Lücken; also sprechen sie auch in ihren Liedern so." Daß freilich Sprünge und Würfe auch manchmal da vorkommen, wo keineswegs „einfältige" Personen die Urheber der Lieder sind, und daß daran sehr oft nicht mangelhaftes Denken, sondern schlechtes Verstehen und „Zersingen" schuld ist, das hat Herder noch nicht geahnt. So mußte es ihm als sehr wesentlich an den Volksliedern erscheinen, daß sie „oft nicht skandiert, und oft schlecht gereimt sind" [V, 189]. In einem gewissen Widerspruche damit steht es freilich, daß er anderswo [V, 164] wieder die

[1]) Z. B. V, 186; IX, 531; XXV, 313.

[2]) Über „Sprung und Wurf" als ästhetisches Schlagwort vgl. Kircher, Ztschr. f. d. Wortf. IV, 30. Schon früher hatte Herder [Abhandlg. über d. Ursprung d. Sprache] von „Schwung und Sprung" gesprochen. Im Ossianaufsatz ist der Ausdruck bereits ganz gebräuchlich; Nikolai überschüttet gerade ihn im „Almanach" mit beißendem Spotte. Nichtsdestoweniger ist aber bis in die neuste Zeit herein dieses Merkmal mit Hartnäckigkeit immer wieder aufgetaucht. Alle denkbaren Erklärungen sind dazu schon versucht worden, so von Goethe, W. A. I. 40, S. 356f.; Vilmar, Nationallit. S. 224; J. L. Hoffmann, Dtsch. Volkslied S. 74f.; Krejci, Ztschr. f. Völkerpsychol. XIX, 133f.; Goedeke, Liederbuch S. 6; Gervinus, Literaturgesch. II, 492; Bestmann, Volkslied S. 4; Böckel, Handb. S. 26; Graber, „Das Sprunghafte" S. 3ff. und andern.

[3]) Vgl. auch Haym, Herder I, 444f., und Uhl, D. deutsche Lied S. 137.

„Symmetrie der Worte, der Silben, bei manchen sogar der Buchstaben“ und den Gang der Melodie rühmt.

Auf letztere weist er schon früh hin; von dem „gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges“ [V, 164] hängt ihm „die ganze wundertätige Kraft ab, die diese Lieder haben“. In der Einleitung der Volkslieder [XXV, 332] stellt er selbst den Grundsatz auf: „Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde ... Lied muß gehört werden, nicht gesehen.“ Und in der Praxis sucht er dem wenigstens insoweit gerecht zu werden, als er möglichst oft den Charakter der Melodie in kurzem Ausdruck beschreibt. „Hätte er selbst eine neue Ausgabe veranstaltet“, meint sogar Suphan in der Zeitschr. für deutsche Phil. III, 467, „so wäre wahrscheinlich häufiger die weit angemessenere Beifügung der Melodie in Musiknoten in Anwendung gekommen.“ Trotzdem bleibt es ein unbestreitbares Verdienst Herders, sofort die Singbarkeit als ein wesentliches Merkmal des Volksliedes herausgefühlt und betont zu haben, ein Punkt, den die Folgezeit vielfach nicht in gleichem Maße würdigte. Erst in neuester Zeit ist das Singen zum Teil in den Mittelpunkt gerückt worden, so von Brunier. Der von letzterem als wesentlich betrachtete Chorgesang ist jedoch selbst 1778 schon von Herder unzweideutig hervorgehoben worden: „Gesang liebt Menge, die Zusammenstimmung vieler: er fordert das Ohr des Hörers und Chorus der Stimmen und Gemüter“ [XXV, 313][1]).

Das sind im einzelnen Herders Anschauungen vom Wesen des Volksliedes; wenn man davon aber ein anschauliches Bild gewinnen und mit wenigen Worten sie charakterisieren will, dann zeigen sich sofort fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Diesen ist es in der Hauptsache zuzuschreiben, daß Herder bei den verschiedenen Forschern teilweise eine diametral entgegengesetzte Beurteilung gefunden hat. Waldberg, Goethe und das Volkslied S. 14, schreibt: „Weder Hamann noch Herder noch irgend eines der Originalgenies hatten scharf umrissene Vorstellungen von den von ihnen viel gebrauchten Begriffen Natur-, Volks- und Kunst-

[1]) Weiteres siehe unten S. 179f., wo auch die Überlieferung von Herder bis Brunier in puncto Chorgesang angedeutet ist.

poesie." Rieser, „Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen" (1908) S. 1, erwidert: „Herder bringt seine Auffassung vom Volksliede als volksartigem Gesange, der nach Form und Inhalt der Kultur des Volkes entspricht, ... zu klarem Ausdrucke." Nach John Meier, „Kunstlied und Volkslied" S. 3, war Volkslied für Herder „das lebendig empfundene, sinnlich anschauliche Lied, das in seiner Entstehung national gebunden ist, einerlei ob es einen bekannten Verfasser hat oder nicht." Lohre dagegen [S. 11] definiert: „Bald denkt der Schüler Hamanns[1]) und Rousseaus vornehmlich an die Lieder der sog. „wilden" oder „Natur"-Völker, bald der Schüler Montesquieus an die Offenbarungen eines Volkscharakters... (bald ist) der Ausdruck gebraucht mit dem von Percy her üblichen Nebensinne des Mittelalterlich-Romantischen, endlich ist Herdern jedes einfache und vor allem sangbare Lied in gewissem Sinne Volkslied." Und trotz dieser starken Gegensätze haben doch beide Teile und Anschauungen jeweils bis zu einem gewissen Grade recht, — je nach dem Standpunkte, auf den man sich stellt.

Betrachtet man alle Definitionsversuche von 1766 bis 1803 als eine Gesamtheit, so müssen sie als scheinbar sich widersprechend, zum mindesten jedenfalls als verschieden angesprochen werden. Denn wie oben gezeigt, hat z. B. die Ansicht vom Ursprung des Volksliedes, also einem sehr wesentlichen Punkte,

---

[1]) Hamanns bedeutender Einfluß auch auf Herders Volksliedbestrebungen gibt sich allein dadurch kund, daß sich auf seine „Lebensläufe nach aufsteigender Linie" und „Kreuzzüge eines Philologen" Herder in den „Volksliedern" direkt beruft. In den „Kreuzzügen eines Philologen" S. 216 erzählt Hamann, daß er auf einer Reise durch Kurland und Livland das lettische Volk bei aller seiner Arbeit habe singen hören, „aber nichts als eine Kadenz von wenigen Tönen, die mit einem Metro viel Ähnlichkeit habe. Sollte ein Dichter unter ihnen aufstehen, so wäre es ganz natürlich, daß alle seine Verse nach diesem angeführten Maßstabe ihrer Stimmen zugeschnitten sein würden." „Keine Spur mehr bei Hamann", meint auf Grund der angeführten Stelle J. Förster, Bemühungen usw. S. 19, „von gelehrt-hochmütiger Geringschätzung des Volksliedes; er sucht in dem lebenden Volksgesang seiner Zeit Parallelen zu dem längst verrauschten Kunstgesang des Altertums und stellt damit ja beide Arten der Poesie einander völlig gleich."

eine starke Weiterentwicklung und mithin Veränderung erfahren. Die Definition von 1803 und auch schon 1779 mußte unter diesen Umständen ganz anders lauten als die von 1766. Von der Seite aus betrachtet haben v. Waldberg und Lohre recht. Allein berücksichtigt man nur den Höhepunkt, der keine Weiterentwicklung mehr erfährt und der etwa 1778 mit der Einleitung zu den „Volksliedern“ erreicht ist, dann behalten Rieser und J. Meier das letzte Wort. Des letzteren Standpunkt, daß die „Volkslieder“ von 1778 die endgültige Ansicht Herders enthalten, scheint allerdings auch der richtige[1]); denn andernfalls hätte Herder ja in der „Adrastea“ 1803 noch passende Gelegenheit gehabt zu modifizieren. Doch müssen, um zu einem wirklich mit den Tatsachen übereinstimmenden Resultat zu gelangen, auch zu Meiers und Riesers Auslassungen Zusätze gemacht werden. Denn einmal kommt, wie nachgewiesen, Herders Auffassung denn doch nicht zu so außerordentlich klarem Ausdruck. Sie ist wohl weder bedeutend dunkler noch heller als die vieler anderer Folkloristen auch. Zum zweiten dürfte aber auch Meier einige für Herder nicht unwesentliche Momente übersehen haben. Meier hat in seiner Zusammenfassung nicht beachtet, daß Herder etwa die Goetheschen oder Claudiusschen Lieder seiner Sammlung schwerlich selber als Volkslieder angesehen hat. Denn nach Meiers Darstellung fielen auch diese unter Herders Begriff des Volksliedes. Daß letzterer auch auf ein gewisses Alter der Lieder und vor allem auf die Singbarkeit einen starken Akzent legt, hat Meier ganz mit Stillschweigen übergangen.

Wenn wir diese Momente noch berücksichtigen, dann können wir zusammenfassend wohl sagen: Volkslied war für Herder im Zenit seines Schaffens jedes Lied bekannten oder unbekannten Verfassers, das singbar war, besonders ein solches, das von noch unverbildeten Menschen auch wirklich gesungen wurde, wobei es den Charakter dieser Kreise in natürlich-leidenschaftlichem, lebhaft bewegtem Inhalte und einfacher, zum Teil sogar äußerlich unvollkommener Form genau abspiegelte. So ungefähr mußte

[1]) Immer natürlich mit der Einschränkung, daß auch Lohre und Waldberg in gewissem Sinne durchaus Richtiges zutage gefördert haben.

nach Herder das Mustervolkslied aussehen. Wenn aber gelegentlich das eine oder andere dieser Merkmale bei einem Liede fehlte, so machte er sich deshalb gerade keine Skrupel, dasselbe doch als Volkslied gelten zu lassen. Vor allem ist festzustellen, daß er in praxi, d. h. bei Zusammenstellung seiner Sammlung sich häufig so gar nicht an das hielt, was er in der Theorie, besonders in der Einleitung zu den „Volksliedern", selbst aufgestellt hatte, daß er dort unter dem Sammelnamen „Volkslieder" zuweilen Gedichte aufnahm, nur weil ihm ein Merkmal daran besonders volksmäßig erschien [1]), die er aber an und für sich niemals Volkslied genannt hätte. Nur durch den belehrenden Zweck der „Volkslieder", die offenbar zeigen sollten, was und wie anziehend das Volkslied wäre [2]), ist diese scheinbare Inkonsequenz zu verstehen. Es ist also zum mindesten ein gewagtes Unternehmen, aus denselben allein ohne Berücksichtigung der Einleitung dazu Herders Anschauungen vom Wesen des Volksliedes ableiten zu wollen. Das muß leicht zu Mißdeutungen führen und hat es auch vielfach wirklich getan. An die „Volkslieder" als das bekannteste Produkt von Herders folkloristischen Arbeiten haben seine unmittelbaren Nachfolger vielfach angeknüpft und dadurch fehlgegriffen. Einer macht auch hier wie fast immer eine Ausnahme und bleibt selbständiger.

---

2. Goethe [3]).

Er bleibt selbständig insofern, als er in einigen Punkten nicht bloß weiter, sondern sogar direkt anders dachte als Herder.

---

1) So das „Abendlied" von Claudius des Inhalts wegen; siehe S. 36.

2) Vgl. „Adrastea" V, 275 [S. W. S. XXIV, 266].

3) Goethe: „Werke." Weimarer (Sophien-)Ausg. 1907. [W. A.]
— „Briefe." W. A. IV, 2, 1. 1771.
— „Recensionen in die Frankfurter gelehrten Anzeigen." I, 37. 191ff. 1772f.
— „Claudine von Villa Bella. Ein Schauspiel mit Gesang." I, 38, 107ff. 1776.

Schon in der allerersten Straßburger Zeit opponierte er, wie es scheint[1]), mit aller Entschiedenheit gegen Herders damalige Anschauung, daß nur „unpolicirte“ Individuen Volksdichter sein könnten. Und hier hat sogar Herder schließlich nachgegeben; wenn dabei auch andere Gründe [s. oben S. 34] bestimmend mitgewirkt haben, so ist doch der von Goethe ausgehende Druck vielleicht auch nicht ganz belanglos gewesen. Im allgemeinen aber hatte natürlich der 21jährige Student dem um 5 Jahre älteren und erfahrenern Freunde viel mehr zu verdanken als umgekehrt. Goethe erkennt auch willig an, daß die „Einwirkung dieses gutmütigen Polterers groß und bedeutend“ war [Dichtung und Wahrheit]. Ein großer Teil von Goethes Anschauungen vom Wesen des Volksliedes ist sicher auf Herders Konto zu setzen. Goethe hat eben wieder einmal wie immer das, was ein anderer als fruchtbare Anregung hingeworfen hatte, im richtigen Augenblick aufgegriffen und weiter durchgeführt. Was er aber vorgefunden und was er selbst hinzugetan, mithin sein wahres Verhältnis zu Herder, das läßt sich erst übersehen und entscheiden, wenn wir wissen, was er überhaupt unter Volkslied verstanden hat.

Goethes Äußerungen über das Wesen des Volksliedes erstrecken sich über einen Zeitraum von zwei vollen Menschenaltern. Von c. 1770 bis 1830 haben wir schriftliche Belege. Aber trotz der langen Zeit und trotz der sehr veränderten

Goethe: „Tagebücher.“ III, 1, 26. 1776.
— „Über Italien.“ I, 32. S. 339ff. c. 1788.
— Recension von „Des Knaben Wunderhorn“, in der „Jenaer Allgem. Lit.-Ztg.“ Nr. 18 und 19. I. 40, S. 337ff. 1806.
— „Volksgesänge abermals empfohlen.“ I, 41, 2. S. 20f. 1822.
— Recension der „Spanischen Romanzen“, übersetzt von Beauregard Pandin. I, 41, 2. S. 69ff. 1823.
— „Serbische Lieder“; in den „Rec. und Aufs. zur auswärtigen Lit.“ I, 41, 2. S. 136ff. 1825.
— „Über Volks- und Kinderlieder.“ W. A. I, 42, 2. S. 457ff. 1826.
— Recension von „Dainos oder Littauische Volkslieder“, herausg. von L. J. Rhesa. I, 42, 1. S. 305ff. 1828.
— „Sprüche in Prosa.“ c. 1830.

[1]) Siehe S. 35 Anm. 2.

Strömungen in der Literatur, obwohl seine Anfänge im ärgsten Sturm und Drang und sein Ende in der bereits absterbenden Romantik lag, haben sich seine Anschauungen nicht geändert[1]). Was er von 1770 bis 76 als seine Meinung kund gibt, das wird durch die Zeugnisse aus dem Ende der zwanziger Jahre allenfalls komplettiert, keineswegs aber modifiziert. Man könnte seine Auffassung lückenlos darstellen, ohne auch nur einen nach 1800 geschriebenen Satz zu zitieren[2]). „Goethe," und wir müssen hier Lohre [S. 66] vollständig beipflichten, „Goethe ist also in Sachen des Volksliedes nie Romantiker gewesen." Dieser Umstand berechtigt uns, ihn sogleich nach Herder vollständig zu behandeln, obwohl er zeitlich großenteils der Romantik angehören würde.

Auch bei Goethe wie bei Herder ist es die Frage nach dem Urheber der Volkslieder, die das meiste Interesse beansprucht. Allein der junge Student denkt in diesem Punkte schon bald viel klarer und weit weniger einseitig wie sein älterer Freund. Zunächst freilich ist der letztere des Gedankens Vater, und

---

[1]) v. Waldberg behauptet [S. 14] das Gegenteil, ohne jedoch einen ersichtlichen Beweis dafür zu erbringen, ja teilweise sogar sich selbst widersprechend. Eine wiederholte und eingehende Prüfung führt immer wieder darauf zurück, daß auch die Charakteristik der Wunderhornlieder mit ihrem: „Romantisch zart", „dunkel romantisch", „deutsch romantisch, frommsinnig und gefällig", „wunderlich romantisch, gehaltvoll" und dergl., die man für einen romantischen Einschlag bei Goethe anführen könnte, in der Tat nichts beweisen. Denn bei Goethe beziehen sie sich stets auf einzelne Lieder und wechseln nicht selten mit diametral entgegengesetzten wie: „Barbarisch-pedantisch", „modern und sentimental" und ähnlichem ab. Bei den Romantikern dagegen sind die etwa unten S. 65ff. verzeichneten Charakterisierungen auf das Volkslied als Ganzes gemünzt. Überdies treten die Goetheschen Einzelcharakteristiken gegen die auf sie folgende Gesamtcharakteristik vollkommen zurück. In der aber ist von romantischer Auffassung absolut nichts zu bemerken. Die daselbst gegebene [und unten S. 47 zitierte] Erklärung des Stils und des Zersingens ist so unromantisch wie nur möglich.

[2]) Abgesehen von den in Betracht kommenden Teilen von „Dichtung und Wahrheit", die freilich erst 1812 herausgegeben sind, inhaltlich sich aber doch auf die Straßburger Zeit [1770] beziehen.

Goethe gibt später in „Dichtung und Wahrheit", Buch X, unumwunden zu, daß er erst durch ihn mit der Poesie von einer ganz anderen Seite, in einem andern Sinne als bisher bekannt ward, und zwar in einem solchen, der ihm „sehr zusagte". „Die Volkspoesie," fährt er wörtlich fort, „deren Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen er [nämlich Herder] uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen, gebildeten Männer[1]). Ich verschlang das alles." Doch gegen diesen Standpunkt Herders von etwa 1770, daß nur Volksdichtung sei, was in den unteren Schichten der Bildung entstand, lehnt sich Goethes gesunder Menschenverstand schon im ersten Augenblick auf. „Was ein vorzügliches Individuum hervorbringe," meint er in „Dichtung und Wahrheit," X, „sei doch auch Natur, und unter allen Völkern, früheren und späteren, sei doch immer nur der Dichter Dichter gewesen." Herder hat noch Jahre gebraucht, bis er sich zu dieser Auffassung durchrang; offen ausgesprochen hat er sie eigentlich überhaupt nie. Für Goethe aber bleibt das Verdienst, zuerst eine neue Etappe in den Anschauungen vom Ursprung nicht allein der Volks-, sondern aller Poesie erreicht zu haben. Die Literaturgeschichte unmittelbar vor Herder stand im allgemeinen auf dem Standpunkte, Poesie sei nur das Privaterbteil einiger wenigen. Das war, wie Herder richtig empfand, ein

[1]) Ebenso hatte es auch schon Lessing ausgesprochen, „daß unter jedem Himmelsstriche Dichter geboren werden, und das lebhafte Empfindungen kein Vorrecht gesitteter Völker sind." Ja, noch viel weiter geht die Überlieferung zurück. Montaigne hat sie [Essais I, 268ff.] durch Zitieren kannibalischer Poesie praktisch betätigt. Sidney spricht fast gleichzeitig dasselbe aus [s. S. 18f.]. Hagedorn meint, in den „Oden und Liedern" S. 201: „Dieser Geschmack [an Liedern] muß in allen Zeiten, und unter allen Völkern der Welt allgemein gewesen sein." Ebenso ist endlich für Diderot die wahre Poesie „de tous les temps, de tous les pays" [Werke Ed. Assézat V, 234]. Ein verwandter Gedanke, daß „das poetische Talent durch die ganze menschliche Natur durchgeht", und daß es „dem Bauer so gut gegeben [ist] als dem Ritter", findet sich übrigens auch bei Goethe selber in späterer Zeit wieder, so W. A. I, 41, 2 S. 69 (1823) und I, 42, 1, S. 307 (1828).

Extrem, dem er steuern wollte. Aber dabei verfiel er ins entgegengesetzte: Ihm war wahre Poesie nur Völkergabe. Diese feindlichen Brüder hat Goethe mit Geschick ausgesöhnt. Natur- und Volkspoesie ist für ihn allerdings eine „Welt- und Völkergabe“, und zwar nicht allein in dem Sinne, daß jedes Volk, sondern auch, daß jeder Einzelne in jedem Volk „poetisches Talent“ besitzen kann [vgl. S. 45 Anm.]. Aber gerade deshalb, wenn jeder Beliebige teilhaftig werden kann, dann das „vorzügliche Individuum“ erst recht auch. Ja, Goethe geht sogar so weit, zu behaupten, daß das, was man seit Jahren Volkslieder zu nennen pflege, eigentlich gar nicht vom Volke gedichtet sei [Nach W. A. I, 40, S. 355f.]. Doch verkennt er keineswegs, daß es selbstredend dem „natürlichen Menschen“ sehr viel besser gelingen muß, seine „Motive unmittelbar von der Natur“ zu nehmen, als dem „gebildeten“. [Sprüche in Prosa Nr. 674 und 675. Hemp. 19, 141, auch W. A. I, 42, 1 S. 306.]. „Denn die Verfasser dieser Lieder und Mährlein schrieben doch wenigstens nicht für's Publikum, und so ist schon zehn gegen eins zu wetten, daß sie weit weniger verunglücken müssen, als unsere neueren zierlichen Versuche. Meistens ist's ein munterer Geselle, der den anderen vorsingt oder den Reihen anführt“ [W. A. I, 37, 229f.].

Und das Publikum, dem er singt, sind: „Handwerkspurschen, Soldaten und Mägde“ [a. a. O.]; überhaupt „der kern- und stammhafte Teil der Nationen [ist's, der] dergleichen Dinge faßt, behält, sich zueignet und mitunter fortpflanzt“ [W. A. I, 40, S. 356]. Vor allem gehört dazu jedoch auch bei Goethe wieder der Bauer, der also das Volkslied singt[1]). Aber „der Herr schämte sich nicht, und sang's auch, wenn's ihm gefiel“ [Claudine, W. A. I, 38, S. 154ff.]. Also nicht Bauern, „Handwerkspurschen“ und dergleichen Leute allein sind die Sänger des Volksliedes, auch jedes einzelne Glied der Nation singt bei passender Gelegenheit mit. Vom Volke, vom ganzen Volke ohne Ausnahme, also auch von den Gebildeten, muß mithin ein Lied rezipiert worden sein, wenn wirklich es als „Volks“lied gelten soll.

---

[1]) „Und wo ist die Natur als bei meinem Bauer“? [Claudine von Villa Bella].

Diese Rezeption durch das Publikum drückt dem Liede bald seinen speziellen Stempel auf[1]; denn, so meint Goethe: „Wer weiß nicht, was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten, eine Weile durchgeht!“ [W. A. I, 40, S. 358.] Damit zeigt er, daß er sehr richtig das „Zersingen“ des Volksliedes mit als Grund für seinen besonderen äußeren Charakter erkannt hat. Allein freilich genügt ihm das nicht, um den „Lakonismus“ [Sprüche in Prosa Nr. 675 und W. A. I, 40, S. 356] in der Sprache und das, was er sogar „unverzeibliches Hinterstzuvörderst“ nennt, zu erklären und zu entschuldigen. „Der Drang einer tiefen Anschauung“, begründet er, „fordert Lakonismus. Was der Prose ein unverzeihliches Hinterstzuvörderst wäre, ist dem wahren poetischen Sinne Notwendigkeit, Tugend“ [W. A. I, 40, S. 356]. Die Erklärung der Herderschen „Sprünge und Würfe“ durch den „Drang einer tiefen Anschauung“[2] ist zwar neu und originell, aber wohl kaum für alle Fälle richtig. Denn wenn „tiefe Anschauung“ und „Lakonismus“ untrennbare Momente wären, so dürfte ja überall, wo letzterer fehlt, auch erstere nicht vorhanden gewesen sein, was offenbar den Tatsachen widerspricht.

Neben dem Lakonismus in der Sprache ist es nach Goethe besonders „so etwas Stämmiges, Tüchtiges“ [W. A. I, 40, S. 356], das dem Volksliede nach außen hin sein besonderes Gepräge gibt. Das liegt zunächst an den populären Stoffen dieser „Balladen, Romanzen und Bänkelgesänge.“ Es sind: „Liebeslieder, Mordgeschichten, Gespenstergeschichten, jedes nach seiner eigenen Weise, und immer so herzlich, besonders die Gespensterlieder“

[1]) An einer Stelle [W. A. I, 41, 2, S. 70 (1823)] legt er auf dieses Moment, daß ein Volk und sein Volkslied sich ähneln und die gleichen charakteristischen Merkmale aufzeigen müssen, daß mithin das Volkslied ganz national gebunden sei, ein Hauptgewicht. Er sagt da: Volkslieder sind „Lieder des Volks, d. h. Lieder, die ein jedes Volk, es sei dieses oder jenes, eigentümlich bezeichnen und, wo nicht den ganzen Charakter, doch gewisse Haupt- und Grundzüge desselben glücklich darstellen“.

[2]) Die Herkunft dieses Ausdrucks ist vielleicht in dem Herderschen „Notdrange des Inhalts“ [siehe oben S. 36f.] zu suchen.

[„Claudine."]. Dann ist da aber auch wirklich nichts Unnatürliches, nichts „Frisiertes" und nichts „Gekräuseltes" [Claudine von Villa Bella], „keine Prätension und Affektion" [W. A. I, 37, 230], „Nichts verlindert und nichts verwitzelt, Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt" [Hans Sachsens poet. Send.]. Alles ist einfach und natürlich, und gerade „eigentlichster Wert der sogenannten Volkslieder ist der, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind" [Sprüche in Prosa Nr. 674]. Das gibt ihnen eben den „unglaublichen Reiz, selbst für uns, die wir auf einer höheren Stufe der Bildung stehen" [W. A. I, 40, S. 356]. In den ersten Zeiten der Beschäftigung mit ihnen ist er sogar von dem „unglaublichen Reiz" derart durchdrungen, daß er es für ganz überflüssig hält, noch etwas „von ihrer Fürtrefflichkeit" zu sagen. „Ich habe sie" [nämlich die im Elsaß gesammelten Lieder], schreibt er im Herbst 1771 an Herder [W. A. IV, 2, 1 f.], „ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen; alle Mädchen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen." Nachdem der erste Rausch der Begeisterung verflogen ist, kommt es ihm später (1829) freilich „bei stiller Betrachtung sehr oft wundersam vor, daß man die Volkslieder so sehr anstaunt, und sie so hoch erhebt" [W. A. I, 42, 1 S. 307]. Eindringlich und mit vollem Recht warnt er deshalb vor einem Zuviel. „Sollen die Volkslieder einen integrierenden Teil der echten Literatur machen", lesen wir in einer Rezension der Rhesaschen „Dainos" von 1828 [W. A. I, 42, 1 S. 307], „so müssen sie mit Maß und Ziel vorgelegt werden." Auch heute noch dürfte ein Hinweis auf diese Äußerung von Nutzen sein; Goethe hat mit feinem Gefühl auch hier das Richtige getroffen, daß zwar manche Volkslieder wahre Perlen der Poesie sind, andere sogenannte aber auch das strikte Gegenteil davon.

Schließlich sei als für Goethes Auffassung nicht unwesentlich noch erwähnt, daß auch er die musikalische Seite des Volksliedes in ihrer Bedeutung erfaßt hat. Zu den aus dem Elsaß mitgebrachten Gedichten läßt er die Melodien, „NB die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat" [W. A. IV, 2. 2], durch seine Schwester

gesondert für Herder niederschreiben. Besonders bemerkenswert aber ist, was er in einer Rezension Serbischer Volkslieder [W. A. I, 41, 2 S. 136] schreibt: „Hiebei gestehen wir denn gerne, daß jene sogenannten Volkslieder vorzüglich Eingang gewinnen durch schmeichelnde Melodien, die in einfachen, einer geregelten Musik nicht anzupassenden Tönen einherfließen, sich meist in weicher Tonart ergehen und so das Gemüt in eine Lage des Mitgefühls setzen." Auch die bekannte Rezension des „Wunderhornes" [W. A. I, 40 S. 337 ff.] läßt den Melodien ihr Recht widerfahren.

Faßt man die über viele Schriften weithin zerstreuten einzelnen Momente zu einem Gesamtbild zusammen, so ergibt sich als Goethes Ansicht vom Volkslied etwa folgendes: Lieder aus früherer Zeit [1]), die ein Volk „eigentümlich bezeichnen" und dies in Inhalt und besonders durch „Lakonismus" und „so etwas Stämmiges, Tüchtiges" der Form zur Erscheinung bringen, sind ihm Volkslieder, wenn sie auch wirklich vom Volke aufgenommen und gesungen worden sind. Wer im einzelnen die Sänger sind, ist nebensächlich; im allgemeinen wird es freilich „der kern- und stammhafte Teil der Nationen" sein; aber die „Herren" sind keineswegs ausgeschlossen. Ebenso ist der Dichter des Volksliedes gleichgültig: Jede Nation und in ihr wieder jedes einzelne

[1]) Daß Goethe auf das Merkmal „alt" beim Volkslied Wert legte, zeigen zunächst eine Anzahl Belegstellen, wo er dies ausdrücklich betont. Ganz abgesehen davon, daß er seine Volkslieder „aus denen Kehlen der ältesten Mütterchens" [W. A. IV, 2, 1] aufhascht, und daß die so Gefundenen und an Herder weiter Gegebenen samt und sonders aus dem Mittelalter stammen, läßt er z. B. auch in „Claudine von Villa Bella" Gonzalo für Volkslieder direkt „die alten Lieder" sagen. Das beste Beweisstück ist aber vielleicht gerade das, was er als Gegenteil eines echten und rechten Volksliedes ansieht. Dies sind nämlich „die neueren zierlichen Versuche", voll „Prätension und Affektion" [W. A. I, 37, 30], die Lieder im Genre von: „Ich liebte nur Ismenen" [W. A. IV, 2, 1], das ja wahrscheinlich nicht viel älter noch jünger war als Goethe selbst. — Über die Entstehungszeit des Gedichtes s. Hoffmann von F., Volkst. Lieder[4] S. 137 und 324. Auch Böhme, Volkst. Lieder S. 275, meint in Übereinstimmung mit Hoffmann, „das Lied mag aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammen".

Glied kann ein Volkslied hervorbringen. Auch diese Definition hat noch unverkennbare Mängel. Daß jedes Volkslied so etwas „Stämmiges, Tüchtiges" habe, ist unrichtig. Schon häufig genug hat man, und dies mit vollem Rechte, auf den geradezu sentimentalen Charakter mancher Volkslieder hingewiesen. Und auch das mit dem Alter der Volkslieder hat, wenigstens so wie es Goethe auffaßt, seine schweren Bedenken, worauf hier freilich nicht näher einzugehen ist. Trotzdem aber bedeutet der Name Goethe eine wichtige Etappe in der Geschichte unseres Begriffes. „Die Frage," meinen auch wir mit v. Waldberg [Goethe u. d. Volkslied S. 11], „die Frage nach dem Wesen des Volksliedes hat er deutlicher und verständnisvoller beantwortet als alle Zeitgenossen, obwohl sich oft genug verwirrende Anschauungen vordrängten, die ihm seine volle Unbefangenheit zu durchkreuzen suchten".

Jedenfalls ist ihm der Begriff des Volksliedes viel klarer geworden als Herder, dem gegenüber er einen merklichen Fortschritt bedeutet. Schon oben, S. 45, ist darauf hingewiesen worden, daß die Erkenntnis, Volkslieder könnten nicht bloß von „Unpolicirten", sondern auch von „Gebildeten" herstammen, sein unleugbares Verdienst ist[1]). Und sie wird noch ergänzt durch jene andere, daß nicht allein der Dichter, sondern auch der Sänger des Volksliedes in allen Kreisen des Volkes gefunden werden kann, nicht ausschließlich in den unteren Schichten, wie dies Herder lange glaubte. Ebenso soll ihm unvergessen sein, daß er auch die so wesentliche Rezeption durch das Volk mehr als bisher betont hat; auch hier „dürfte in der Tat ein Punkt sein, wo Goethe etwas über Herder hinauskam" [Lohre S. 67]. Goethe steht zu Herder gewissermaßen im Verhältnis des Schülers zum Lehrer, aber jenes Schülers, der in kurzem mehr kann als der Lehrer. Von Herder stammt Goethes Erkenntnis, daß ein echtes Lied schließlich unter jedem Himmelsstrich und unter jedem Dache gedeihen könnte; aus derselben Quelle auch, daß ein der-

[1]) Den tieferen psychologischen Grund für diese Auffassung darf man wohl in dem Anspruche suchen, daß Goethe eben teilweise seine eigenen Gedichte (z. B. Heideröslein) den Volksliedern anreihen wollte.

gestalt entstandenes Gedicht etwas merkwürdig Naturwüchsiges, Frisches und Anziehendes an sich habe und daß derartige Poesie von hervorragender „Fürtrefflichkeit", geradezu ein „Schatz" sei, freilich einer, der dem langsamen, aber sicheren Untergange entgegengehe. Allein „in verba magistri iurare" war nicht Goethes Sache; und so hat er das Übernommene in der angedeuteten Weise in einzelnen Punkten energisch weitergefördert. Leider wurde seine Auffassung in der Folgezeit viel zu wenig beachtet. Manche Aufstellung, die er richtig gemacht hatte, mußte später noch einmal fast neu aufgefunden werden. Vor allem aber hat die zeitgenössische Forschung mit seiner raschen Auffassung keineswegs gleichen Schritt gehalten. Entweder verhielt man sich seiner und Herders Auffassung gegenüber einfach negierend, oder man nahm einzelne Punkte davon an, dann aber meistens — die falschen. Von 1770 bis c. 1800 muß fast notgedrungen jeder, der über Volkslied schreibt, zu Herder und Goethe in diesem oder jenem Sinne Stellung nehmen[1]). Erst nach 1800, etwa mit Schlegel, beginnt eine neue, von jenen beiden, wenn auch nicht ganz, so doch weit mehr unabhängige Auffassung Platz zu greifen: die romantische. Allein ehe wir zu ihr übergehen, müssen wir kurz noch der Zeit von 1770—1800 unser Augenmerk zuwenden, also allen jenen, die mit Ausnahme von Goethe zeitlich zwischen Herder und Schlegel liegen.

[1]) An letzteren, speziell an seine „Claudine von Villa Bella" zeigt die auffallendsten Anklänge Maler Müllers ziemlich gleichzeitig damit entstandene „Schaafschur". Die daraus in Betracht kommende Stelle [Müllers Werke 1811, I, 229] wirkt wie eine Neuauflage der Worte aus „Claudine". Die Schönheit der Volkslieder, überhaupt was „so ehrlich und treu und vertraulich drum herum", das wird mit sehr kräftigen Beweismitteln demonstriert. „Ich schlage dir den Kopf entzwei, wenn du mir nur noch ein Wörtchen wider die alten Lieder sagst", lautet z. B. eine charakteristische Stelle. Etwas zarter greift Schubart, Deutsche Chronik, Okt. 1774, S. 33ff., die Sache an; auch Gerstenberg [über diesen vgl. J. Förster S. 21ff.], Jakobi, Cramer, Jung-Stilling und Lenz beschäftigen sich gleichzeitig mit dem Volksliede und seinem Werte, und zwar durchweg in dem von Goethe in „Claudine" vertretenen Sinne. Vgl. Kircher in der „Ztschr. f. d. Wortf." IV an verschiedenen Stellen.

V.

Von Herder zu Schlegel.

(ca. 1770—1800.)

Die Bedeutung dieses Zeitraums beruht hauptsächlich darauf, daß uns hier die auch sonst aus der Literaturgeschichte her bekannten Namen eines Voß, Bürger, Boie, Nikolai und anderer entgegentreten, deren Stellung zum Volkslied interessieren muß. Zweitens aber, und das ist noch bedeutsamer, bilden diese Personen sozusagen den Resonanzboden für die Äußerungen Herders und Goethes. Welchen Widerhall dieselben in weiteren Kreisen gefunden haben, erfahren wir fast nur aus den zwischen 1770 und 1800 erschienenen Schriften jener. Da zeigt sich, daß die Aufnahme der Herderschen und Goetheschen Ansichten wohl eine geteilte war. Nikolai protestiert mit aller Macht dagegen; auch andere sind mit einzelnen Punkten nicht immer einverstanden [1]). Aber das Gros übernimmt schließlich doch die Anschauungen der Meister, besonders die Herders. Da letzterer jedoch schon selber eine ganze Reihe von Unklarheiten hatte einfließen lassen, kam es schließlich dahin, daß gerade von ihnen

[1]) Eine ganze Reihe Gesinnungsgenossen Nikolais, die mit diesem in Verspottung und Schmähung des Volksliedes zusammentrafen, stellt Kircher in der „Ztschr. f. deutsche Wortf." IV, 53 ff. zusammen. Ramler z. B. äußert sich in der Vorrede zum zweiten Bande seiner lyrischen Blumenlese, 1778, derart entschieden, daß Gleim in einem Briefe an Herder vom 22. November 1778 meinte: „Er [d. h. Ramler] scheint mit Nikolai in Bündnis getreten zu sein." [Von und an Herder I, 53]. Über H. P. Sturz vgl. S. 27 f.

die stärkere Nachwirkung ausging. Die meisten seiner Nachbeter betonen einzelne auch von Herder schon hervorgehobene Punkte ziemlich wahllos noch einmal besonders. Gleich der erste, Johann Heinrich Voß, ist dafür ein typisches Beispiel.

---

1. Voß und Eschenburg.

Zwei Punkte sind es besonders, die Voß als wesentlichste Merkmale des Volksliedes bezeichnet: Die Volkslieder müssen „alte“ und sie müssen „natürliche“ Lieder sein. In einer Aufforderung zum Sammeln von „dergleichen Liedern“ im „Musenalmanach“ von 1776, letzte Seite, weist er speziell auf ihre „kunstlose Natur“ hin. Die Bedeutung, die er dem Merkmal „alt“ zukommen ließ, zeigt eine briefliche Äußerung an Brückner vom 24. II. 1773 [Abraham Voß: „Briefe von Joh. H. Voß.“ (1840) S. 130]: „Man hat in England so vortreffliche alte Balladen aus dem 15. Jahrhdt.: Sollten in Mecklenburg nicht noch einige von unsern alten sich erhalten haben? Wo ich nicht irre, hab' ich bisweilen solche alte Abenteuer absingen hören.“ In ganz wenigen Worten fällt also dreimal das Wort „alt“ und einmal gar die Bestimmung: „aus dem 15. Jahrhdt“. An der angeführten Stelle aus dem Jahre 1773 spricht er auch noch von „vortrefflichen“ alten Balladen; später freilich ändert sich das, und den Inhalt des „Wunderhornes“ begrüßt er im „Morgenblatt für die gebildeten Stände“ vom Jahre 1808 als einen „heillosen Mischmasch von allerlei buzigen, truzigen, schmutzigen und nichtsnutzigen Gassenhauern, sammt einigen abgestandenen Kirchenhauern“. Doch ist dies sicherlich nicht sein wahres Urteil über Volkslieder gewesen. Persönliche Verärgerung und andere Einflüsse haben dabei mitgespielt. In Wirklichkeit hat er in seiner Jugend vom Werte der Volkslieder eine ebenso hohe Meinung gehabt wie alle anderen Vorgänger Nikolais auch.

Auch Eschenburg z. B., der sich zeitlich am nächsten an Voß anschließt, hat Volksgesänge als „einige der trefflichsten Werke“ bezeichnet [„Über die Liederpoesie“; in Ursinus' „Balladen u. Lieder“ (1778) S. XXXIX]. Bemerkenswert ist bei Eschenburg übrigens auch, daß er dem Begriffe Volksgesang von einer Seite beizukommen sucht, die seither kaum mehr beachtet worden ist, nämlich von der Zusammensetzung aus Volk und Gesang. „Wenn wir (nämlich) versuchen mit dem Worte Gesang, welches oft mit dem Worte Lied einerlei andeutet, einen bestimmten Verstand zu verknüpfen, so entsteht der erste uns auffallende Begriff aus der Benennung selbst, die etwas bezeichnet, was gesungen werden kann“ [Liederpoesie S. XLVI]. Je zutreffender diese Bemerkung ist, desto befremdlicher muß es dann scheinen, wenn nur ein paar Seiten weiter auf einmal „Schäferpoesie“ und „Volkslied“ und „Balladen“ unterschiedlos nebeneinander gestellt werden. Aber es ist wirklich kein Zweifel möglich, daß er Schäferpoesie in unserem heutigen Sinne und Volkslied als identische Begriffe angesehen hat, wenn wir a. a. O. S. LVIf. lesen: „der Inhalt derselben [d. h. der Volkslieder] ist ländliche Erzählung, verliebtes Gespräch, Beschreibung natürlicher Gegenstände, und die Begebenheiten des Landlebens. Ihre Sprache ist die Sprache der Natur, einfach und ungeschmückt“. Diese Verwechslung von Volkslied und Schäferpoesie ist vielleicht so zu begreifen, daß die von Herder hervorgehobenen Punkte: „Natürlichkeit“ und „Bauern als hauptsächliches Publikum“ durch Verquickung mit einer andern gleichzeitigen Literaturströmung mißverstanden worden sind. Ein Fehler anderer Art war es, daß man den poetischen „Wert“ der Volkslieder dermaßen in den Himmel hob, daß es schließlich den stärksten Spott herausforderte; und zwar geschah dies durch Bürger.

---

2. Bürger und Boie.

Der Titel des Aufsatzes, in dem Bürger hauptsächlich seine Ansichten über Volkspoesie niedergelegt hat, gibt schon einen

Vorgeschmack für das, was folgt: „Herzensausguß über Volkspoesie“ [Im „Deutschen Museum von 1776, I, 443 ff.; Werke ed. Reinhard VI, 189]. Also das Herz spricht, den Verstand geht das ganze wenig an. Dann ist allerdings kaum mehr auffällig, wenn die Begriffe „Geheimnis“ und „Magik“ und „Zauberschall“ und „Zauberstab“ nur so herumschwirren. Im Volkslied allein ist der „Zauberstab des Epos noch am ersten und leichtesten zu finden“ [Museum I, 447], das Volkslied allein läßt einen „Zauberschall“ vernehmen [a. a. O.], beim Volkslied allein kann man von den „Geheimnissen dieser magischen Kunst“ [a. a. O. S. 450] sprechen. Was Wunder, wenn die Volkslieder für Bürger geradezu „das non plus ultra der Kunst“ [a. a. O. S. 450] sind. Selbst wenn sie durch die mündliche Tradition arg zerschunden sind, hält er sie noch für „wahrlich keinen verächtlichen Schatz“ [a. a. O. 447]; nie waren sie ihm so gering, „daß nicht wenigstens etwas, und sollt' es auch nur ein Pinselstrich des magisch rosigen Kolorits gewesen sein, poetisch [ihn] erbaut hätte“ [a. a. O. S. 447]. Im allgemeinen aber ist ihm die Volkspoesie für alle „darstellende Bildnerei“ geradezu „das Siegel ihrer Vollkommenheit“ [Vorrede zur 1. Ausg. d. Ged.]. Sie ist es, die Bürger a. a. O. als „die einzig wahre“ anerkennt, und „über alles andere poetische Machwerk“ erhebt. „Ich kann dir nicht sagen,“ schreibt er am 30. Mai 1776 an Boie, „welche Wonne mein Herz bei dem Schalle dieser alten Lieder durchschauert“ [Strodtmann I, 311]. Daß einer solchen Verhimmelung schließlich die Verdammung auf dem Fuße folgte, war unvermeidlich. Aber die Lektion Nikolais, durch Bürgers „Herzensausguß“ unmittelbar veranlaßt, scheint doch auch an diesem nicht spurlos vorbeigegangen zu sein. Denn in der Vorrede zur 2. Ausg. seiner Gedichte vom Jahre 1789, in der Bürger nochmals auf Volkslieder zu sprechen kommt, ist es nicht mehr das „magisch rosige Kolorit“, das ihn rührt, sondern die Lebendigkeit[1]) und Anschaulichkeit werden ihm wichtiges Erfordernis der Volks-

[1]) Über „Lebendigkeit“ als Bürgersches Schlagwort siehe Valentin Beyer, „Die Begründung der ernsten Ballade durch G. A. Bürger“, in Q. u. F. Heft 97, besonders S. 37 ff.

poesie, Anschaulichkeit, „daß dem Leser sogleich alles unverschleiert, blank und bar, ohne Verwirrung, in das Auge der Phantasie springe“ [a. a. O.]. Dies Moment allein vermag es ihm zu gewährleisten, daß sich das Volkslied dann auch nicht bloß an wenige Gebildete, sondern wirklich an das ganze Volk wende.

Was man unter „Volk“ zu verstehen habe, das zu sagen fällt allerdings auch ihm schwer. „In den Begriff des Volkes,“ meint er in der Vorrede zur 2. Ausg. der Gedichte, „müssen nur diejenigen Merkmale aufgenommen werden, worin ungefähr alle, oder doch die ansehnlichsten Klassen übereinkommen.“ Die „ansehnlichsten“ Klassen soll offenbar heißen: die „meisten“ Klassen, sonst wäre eine Aufzählung dieser „ansehnlichsten Klassen“ kaum verständlich, die sich an anderer Stelle [Deutsches Museum 1777 I, 450] findet: „Bauern, Hirten, Jäger, Bergleute, Handwerksburschen, Kesselführer, Hecheltrӓger, Bootsknechte, Fuhrleute, Trutschel, Tyroler und — Tyrolerinnen.“ Diese Leute sind das Volk, — ein Wort, gegen dessen Verwechslung mit Pöbel sich übrigens Bürger mehrfach ausdrücklich verwahrt[1]); — von ihnen wird das Volkslied gesungen. Nach A. W. Schlegel läuft Bürgers Begriff des Volkes[2]) „auf einen mittleren Durchschnitt aus allen Ständen hinaus, und zwar in Ansehung der natürlichen Anlagen und Fähigkeiten“ [Schlegel: Werke VIII, 74].

Daß gerade Schlegel sich zu Bürgers Definition äußert, ist für dessen Stellung in der Geschichte unseres Wortes überaus bezeichnend. Über- und Unterschätzen seines Wertes lösen sich besonders in den ersten Jahrzehnten ab wie Wellenberg und Wellental. Bürger gehört zu der Strömung, die überschätzt und bildet hier direkt den Gipfel eines Wellenberges. Wenn Herder den Wert der Volkslieder schon gebührend hervorgehoben, so treibt Bürger diese Richtung derart auf die Spitze, daß ein Umschlag erfolgen mußte. Aber auch der daraufhin einsetzende

---

[1]) In der Vorrede zur ersten Ausgabe der Gedichte heißt es: „Das ganze Volk, worunter ich mit nichten den Pöbel allein verstehe“, in der zur zweiten Ausgabe an einer Stelle: „Volk! Nicht Pöbel!“

[2]) Weiteres darüber findet sich auch bei Valentin Beyer, Q. u. F. 97, 71f.

Rationalismus bleibt, wie man meint, nicht in seinen Schranken, so daß auch er wieder bei Seite geschoben wird. Und da ist es dann gerade Schlegel, der den bei Bürger abgerissenen Faden der Entwicklung wieder aufnimmt, so daß Bürger tatsächlich als der erste Vorläufer romantischer Anschauung über das Wesen des Volksliedes gelten muß. Via Bürger hängt dann begreiflicherweise die Romantik auch mit Herder wieder zusammen. Denn Bürgers und Herders Anschauungen scharf mit dem Seziermesser der Kritik voneinander zu trennen, ist ein Ding der Unmöglichkeit[1]). Bürger gibt in einem Briefe an Boie vom 18. VI. 1773 [Strodtmann 1, 222] selbst zu, daß er und Herder zum gleichen Resultat gekommen wären. „O Boie, o Boie," jubelt er nach dem Erscheinen von Herders Aufsatz in den „Blättern von Deutscher Art und Kunst", „welche Wonne! als ich fand, daß ein Mann wie Herder, eben das von der Lyrik des Volkes und mithin der Natur deutlicher und bestimmter lehrte, was ich dunkel davon schon längst gedacht und empfunden hatte."

Der also angejubelte Boie freilich betrachtete die Sache schon etwas kühler[2]). „Ich sehe viel Übertriebenes wie Sie," schreibt er seinerseits unterm 12. XII. 1776 [Weinhold: „H. Chr. Boie," S. 166] an Nikolai, „in vielem, was itzt gesungen, gesagt, getan wird; aber laßt es nur ausbrausen; die Hefen werden von selbst abfließen und dann wird auch die gegenwärtige Gährung viel Gutes für den deutschen Geist zurücklassen." So dachte Boie, aber nicht Nikolai.

---

[1]) „Er (d. h. Bürger) trug lediglich in anderer Sprache dieselben Sätze vor, welche Herder drei Jahre zuvor in den „Blättern von deutscher Art und Kunst" niedergelegt hatte" [Zurbonsen: Herder und die Volkspoesie S. XIV f.]. Lohre [S. 12] nennt den „Herzensausguß im wesentlichen ein Echo der Herderschen Leitmotive".

[2]) Eine für dessen Auffassung sehr charakteristische Stelle steht bei Strodtmann II, 372, nach der Boie seinem Freunde ein förmliches Rezept zur Volksliedfabrikation gibt.

3. Nikolai und sein Einfluß.

Der gute Rat, es nur „ausbrausen“ zu lassen, war nicht nach des Berliners Geschmak. Und so erschien als Antwort auf Bürgers „Herzensausguß“ 1777 und 1778: „Eyn / feyner kleyner / ALMANACH / vol schönerr echterr / liblicherr Volkslieder, lustigerr / Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. / Benkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben / von Daniel Seuberlich, Schusternn / tzu Kitzmück an der Elbe. /“ Auch hier war das nomen ein omen und zeigte an, auf wen die Sache gemünzt war. Entsprechend fiel denn auch der Inhalt aus, der in manchem das strikte Gegenteil von Bürger behauptete und der Begeisterung für Volkslieder einen energischen Dämpfer aufsetzte. Als Zweck der Sammlung hatte er selbst in einem Briefe an seinen Freund Lessing vom 29. VI. 1776 bezeichnet: „Ich habe etwas im Sinn, dem übermäßigen Geschwätz von Volksliedern ein wenig in die Quer zu kommen“ — [Briefwechsel S. 372]. Zwar ist er in seine Opposition gegen Bürger und die übertriebene Schätzung der Volkslieder nicht so sehr verrannt, um nicht zuzugeben, daß Einzelnes wirklich zu den besten Erzeugnissen der Poesie gehört, und er gesteht in einem weiteren Briefe an Lessing vom 5. VI. 1777 [Lessing ed. Hempel 20[1], 890] sogar, daß es ihm „ein heimliches Vergnügen gemacht, einige schöne Stücke zuerst ans Licht zu bringen“. „Aber,“ so fährt er fort, „ich habe wissentlich einige recht plumpe darunter gesetzt, damit man anschauend sehe, daß wahrhaftig nicht alle Volkslieder des Abschreibens wert sind.“ Hatte Bürger mehrfach auf den „Zauber“ derselben hingewiesen und sie geradezu als „wahre Ausflüsse einheimischer Natur“ [Deutsches Museum 1777, I, 447], d. h. als Spiegelbilder der Nationen angesehen, so wettert Nikolai über „die Torheit derjenigen, welche der Welt weiß machen wollen, als ob aus den schrecklichsten Hechelträgerliedern der wahre Zauber der Dichtkunst oder gar der Geist der Nationen ausfindig gemacht werden könnte“ [Brief an Gebler von c. 1777. Nach Ellinger, Einleitung zum 2. Bande des Almanach]. „Ist meyneß

Dunckens," verkündet Daniel Seuberlich, Schusternn tzu Kitzmück an der Elbe, „ynn Volckslidern weyter keyn Zauber, denn dz sie dem Volcke stetig liben, sintemal s' fürs Volck grad recht sind" [Almanach S. 9].

Und was für ein Volk: Erbere, „fromme Handwerckspurschen, Bergleutt vnndt Benckelsenger" [Alman. II, 4] bilden die Elite. Hatte Bürger Volk und Pöbel geflissentlich zu scheiden gesucht, so scheint Nikolai die Grenzen zwischen beiden mit Absicht verwischen zu wollen. Der Pöbel ist zwar nicht allein das Volk, aber er gehört wenigstens dazu; im allgemeinen sind für Nikolai die unteren Stände das Volk als Sänger des Volksliedes. „Sonst mogens d'gelarten Hansen, ymmer d'Hende davon laßen" [Alm. I, 10]. Denn das Volkslied wurzelt tief im Bewußtsein des Volkes und ist schon seit Jahrhunderten sein Eigentum; ist es aber einmal an einer Stelle geschwunden, so läßt es sich durch keine gelehrte Bemühung wieder hervorzaubern. Und daran herumgeändert darf schon gar nicht werden, wie es Herder z. B. getan hat. „Mit solcher Mischmascherey, alter vnndt newer, feyner vnndt grober Art, ist traun nicht z'hoffen, alte teutzsche Volckspoeterey mochtt new emporbracht werden, gleych Genys etwann wenen" [Alm. I, 6]. Mit dieser Ansicht steht Nikolai ganz auf modernem Boden. Aber auch, daß er der Überschätzung des Volksliedes durch Bürger und Genossen und der Geheimnistuerei damit mit nüchternem, freilich auch manchmal allzu nüchternem Urteil entgegengetreten ist, soll ihm vom Standpunkt seiner Zeit aus, so sehr gerade diese ihn verketzerte, als ein gewisses Verdienst angerechnet werden. Denn zu welchen Auswüchsen die Bürgersche Richtung, die er bekämpfte, geführt hat, zeigen Romantik und Folgezeit.

Einen Erfolg[1]) scheint Nikolai allerdings gehabt zu haben, wenn auch einen sehr negativen. Mochten auch veränderte Literaturströmungen mitgewirkt haben, neue Ziele in den Blickpunkt des literarischen Interesses gerückt worden sein, auf jeden Fall äußern sich die in den siebziger und achtziger Jahren erscheinenden

[1]) Über einige Anhänger s. auch oben S. 52, Anm. 1.

Liedersammlungen entweder gar nicht oder doch nur kurz und vorsichtig über das Wesen des Volksliedes. Ursinus befolgt in seinen noch 1777 erschienenen „Balladen und Lieder(n) altenglischer und altschottischer Dichtart“ den ersten der beiden Modi. Seybold spricht in einem „Beitrag zu den Volksliedern aus der Pfalz“ [Deutsches Museum 1778, II, 362] von dem „ungekünstelten Tone der Volkslieder“. Erst Anselm Elwert geht 1784 im Nachwort zu seinen „Ungedruckten Resten alten Gesanges“ wieder etwas näher auf die Sache ein. „Einfalt, Leben und Wahrheit“, meint er, „sind die Bestandteile des alten Liedes. Sein Fluß ist rein; daß böse Buben ihn trüben, ist nicht der Quelle Schuld.“ Ebenso bemerkt er S. 138, daß „etwas in diesen simplen Liedern stecken (muß), das ihnen Stärke gibt, dem Zahn der Zeit zu trotzen, der so schnell an unseren Opernarien nagt.“ Allein sowohl die „Einfalt“ wie auch die Dauerhaftigkeit waren sozusagen neutrales Gebiet; gegen beide Eigenschaften des Volksliedes hatte noch niemand einen Einwand erhoben. Aber in das Wespennest seines Wertes wagte vorerst niemand mehr zu rühren. Selbst Gräter, dessen Aufsatz über „die teutschen Volkslieder“ im „Bragur“ [3, 207ff.] nach Lohres [S. 109] Ansicht „die bemerkenswerteste theoretische Kundgebung über den Gegenstand seit den Arbeiten Herders“ ist, hat diesen Punkt mit einem vielsagenden Schweigen übergangen.

---

4. Gräter und Bothe.

Das eben zitierte Urteil Lohres über Gräter bedarf genau genommen sogar noch einer Erweiterung: Sein Aufsatz ist nicht allein die bemerkenswerteste Kundgebung seit Herder, sondern rein objektiv, d. h. ohne Rücksicht auf die Wirkung betrachtet, inhaltlich zutreffender als alle Definitionen Herders. Er stellt das Wesen des Volksliedes viel klarer und einwandfreier dar als seine sämtlichen Vorgänger, von Goethe abgesehen, und findet den Weg von der mehr poetischen zur objektiven sachlichen Betrachtung, ohne in Nikolais geschmacklose Nüchternheit zu

verfallen. Frei und unumwunden spricht er's aus: Volkslieder sind mir „ursprünglich von dem Volke gesungene, allgemein bekannte und allein durch mündliche Überlieferung und Volksgesang erhaltene Lieder" [Bragur. III, 208]. Daß Volkslieder vom Volke rezipiert und wirklich gesungen werden müssen, ist ja schon früher erkannt worden. Aber so unzweideutig-prägnant hatte es noch niemand ausgesprochen: „Solche Lieder sind unzertrennlich von ihrem Gesang" [a. a. O. S. 249]. Ganz neu dagegen ist, daß Gräter darauf Wert legt, daß das Volkslied „allgemein bekannt" und, was dasselbe heißt, weit verbreitet sein muß. Die erste Entdeckung dieses Merkmales darf Gräter mit Recht für sich in Anspruch nehmen. Ebenso teilt er zum ersten Male die Volkslieder in verschiedene Arten, und zwar nach den Ständen, die es singen. So finden wir unter anderem: Kinderlieder, Ammenmärchen, Jägerlieder, Schäferlied usw. Auch das ist bis in die Neuzeit, z. B. von Böhme, vielfach nachgeahmt worden. Er hat also anerkannt, daß Volkslieder „mehr dem Inhalt und dem Gegenstande als im ganzen dem Geiste nach unterschieden" seien [Brag. III, 207. Ähnlich 213].

Unser ganz besonderes Interesse aber muß es erregen, wenn wir ihn (1794) in der vorhin ausgeschriebenen Definition auf die „mündliche Überlieferung" mit Nachdruck hinweisen sehen. Dieses Moment hat genau hundert Jahre später (1894) Arnold E. Berger zuerst wieder energisch hervorgehoben[1]) und als das entscheidende hingestellt. Allein während sich Bergers Ausführungen, daß mündlich überlieferte und Volkspoesie ein und dasselbe seien [„Nord und Süd" 1894 S. 76, 93 und sonst], entgegenhalten läßt, daß doch auch die meisten modernen Gassenhauer und künstlichsten Opernlieder bei weitaus dem größten Teile des Volkes mündlich überliefert werden, hat Gräter schon vor hundert Jahren wenigstens diese Klippe zu vermeiden gesucht. Ihm ist nicht ein jedes nur mündlich fortgepflanzte Lied darum auch Volkslied, sondern nur ein solches, welches nicht etwa „aus Mangel an Schriftgebrauch", sondern „bloß darum, weil es nach des Volkes Geist und Sinn war", durch bloßes

[1]) Siehe S. 176 ff.

Lernen sich erhielt [Bragur III, 210]. Ist also eine mündliche Überlieferung nur deshalb geblieben, weil gleichzeitig noch die Schrift fehlte, so bleiben die gezwungenerweise mündlich überlieferten, aber sonst künstlichen Lieder doch Kunstlieder.

Diesen gegenüber ist das Volkslied von fast bescheidenem Äußern. „Die eigentlichen Volkslieder sind nie so geschmückt und korrekt, so sprach- und lehrgerecht, wie jene, die gleich bei ihrer ersten Erscheinung für ein kritisches oder wenigstens nach seiner Art und Zeit geschmackvolles Publikum bestimmt waren“ [a. a. O. S. 208]. Aber geht ihnen auch der äußere Glanz ab, so haben sie dafür Besseres: „Kraft und Wurf und Naivetät, oder tiefe Empfindung scheint der Charakter aller guten Volkslieder zu sein“ [a. a. O. S. 207]. In die allgemeine Klage der Zeit, daß das Volkslied im Untergang begriffen sei, und die noch bei keinem gefehlt hat, wenn es hier auch nicht jedesmal ausdrücklich hervorgehoben wurde, stimmt auch Gräter mit ein: „Es verschallt eins nach dem andern“ meint er resigniert [a. a. O. S. 263]. Wie dem nun auch sei: Jedenfalls bedeutet das Auftreten Gräters in der Erkenntnis des Volksliedes einen ganz energischen Ruck nach vorwärts. In nicht weniger als drei Punkten ist er bahnbrechend gewesen und über seine Vorgänger, aber selbst auch manche seiner Nachfolger hinausgekommen: Mündliche Überlieferung, weite Verbreitung und Unterscheidung nach Inhalt. Davon ist zwar der erste bedenklich, der letzte unwichtig für das innere Wesen der Sache, der mittlere aber sehr wesentlich. In Gräter ist der Bürgersche Enthusiasmus mit dem Nikolaischen Rationalismus aufs beste vereinigt.

Allein nicht lange hält die schöne Mischung vor. Nachdem von c. 1777 bis 1794 Nikolai die Oberhand gehabt, 1794 selber ein Zustand sozusagen der Gleichberechtigung geherrscht hatte, beginnt schon im folgenden Jahre die Bürgersche Richtung ihr Haupt zu erheben, um nun für lange Zeit nicht mehr von der Bildfläche zu verschwinden und rasch in die Romantik überzugehen. Eingeleitet wird dies durch Friedrich Heinrich **Bothe** in der Vorrede zu seinen „Volkslieder(n), nebst untermischten anderen Stücken.“ Was Gräter mühsam gut gemacht hatte, das

wird hier mit einem Schlage wieder fast ganz verdorben. Bezeichnend genug ist schon die Widmung: „Vater Gleim, dem deutschen Volksdichter." Denn für Bothe ist „die große Absicht des Volksdichters: den moralischen Sinn zu schärfen und zu veredeln" [Volkslieder Vorr. S. II]. Vollkommen charakterisieren Bothes Auffassung ein paar Sätze seiner Vorrede zu den „Volksliedern" (S. I f.): „Volksdichtung (das Wort richtig gefaßt) ist die erhabenste aller Dichtungen. Große und wichtige Wahrheiten und Begebenheiten sind ihr Hauptgegenstand. Sich selbst vertrauend, fliehet sie Putz und eiteln Flitterstaat; sie wandelt unter allen Ständen, allen Altern umher, und ist überall anziehend, lehrreich. Fast alle großen Köpfe aller Zeiten liebten sie, und die größesten Dichter waren auch immer die populärsten. Aber das allgemein Verständliche, Faßliche und Rührende ist ... schwer zu erhaschen ... Als Volksdichter aufzutreten ist daher gemeiniglich eine mißliche Sache; wenn man anders nicht mit dem Worte spielen, oder statt des Volks den Pöbel unterhalten will." Das ist eine ausgezeichnete Definition der Gleimschen Gedichte, nicht aber des Volksliedes. Wie Gleims Lieder stellte sich Bothe also auch die Volksdichtung vor: recht erhaben, allgemein verständlich, ein bißchen lehrreich, rührend und vor allem mit einem starken moralischen Einschlag [1]). Dies letztere gerade ist's, was sie zur „erhabensten aller Dichtungen" prägt und ihr den hohen Wert verleiht. Auf diesen beginnt man ja jetzt wieder besonderes Gewicht zu legen, so sehr sogar, daß am 14. März 1798 ein Herr Hoche einen Vortrag speziell „über den Wert der Volkslieder" halten konnte [Abgedruckt in den „Jahrb. d. preuß. Monarchie unter Friedrich Wilhelm III." 1799. II, 3 ff.]. Was er sich unter Volksliedern vorstellt, spricht Hoche

[1]) Dies rügt etwas später (1806) aufs schärfste Docen, Misc. I, 250: Nicht sind Volkslieder „jene flachen Reimereien, ... die neuere Poeten unter dem gemißbrauchten Namen von Volksliedern unter uns aufgebracht haben; diese Herren scheinen zu glauben, nur recht verständlich, eine gute Gesinnung, und ein bischen Witz dazu, mehr bedürfe es zu einem echten Volksliede nicht; aber jeder fühlt, daß sie durch diese falsche Ware uns das echte Volkslied zu ersetzen nicht vermögen".

zwar nirgends deutlich aus. Allein das ist es weniger, wa
in diesem Zusammenhange interessiert, sondern nur die Ste
dieses Themas, das eben damals sehr aktuell gewesen ist. I
man über den Wert der Volkslieder wieder zu streiten,
dem Rückschlage durch Nikolai die Volkspoesie wieder al
„erhabenste aller Dichtungen“ zu betrachten begonnen hat,
wir im Fahrwasser der Romantik angelangt.

VI.

Romantik.

(1800—1830.)

„Will man behaupten, vollkommene Deutlichkeit sei das wesentlichste Erfordernis zur Volkspoesie, so möchte man mit ihr ganz auf den Irrweg geraten," mit diesen bedeutungsvollen Worten leitet August Wilhelm Schlegel im Jahre 1800 in einem Aufsatze über „Bürger" [Werke ed. Böcking VIII, 78] eine neue Epoche in der Auffassung des Volksliedes ein. Es ist mehr als eine persönliche Äußerung, was in jener Absage an die Deutlichkeit steckt, es ist ein Programm, das Programm der Romantik hinsichtlich des Volksliedes. Den übrigen poetischen Theorien derselben schließt es sich vollkommen harmonisch an. „Allegorie und Mystik," „weiße Magie" [Schlegel a. a. O.] und „Schleier des Geheimnisses" [J. Grimm: Meistersg. S. 6] sind charakteristische Stichworte in dieser Beziehung. Mit Bewußtsein und Absicht[1]) wird um alles Volkslied ein Verklärungsmäntelchen gehängt. Man spricht von seinem „unaussprechlichen Zauber" und hält es für „unergründlich tief und göttlich edel" [A. W. Schlegel: Werke VIII, 82]. „Etwas wunderlich Abgerissenes, halb Rätselhaftes" [Fr. Schlegel: Nationalliteratur 143, 363] haftet ihm an; ja der „Erdenmaßstab" reicht gar nicht zu der alten Volksdichtung hinauf[2]) [J. Grimm: Kl. Schr. IV, 85]. Sehr häufig gibt man dem Volkslied das zwar sachlich oft zutreffende, aber

[1]) Vgl. auch: Waldberg, „Goethe und das Volkslied" S. 17: „All' die aus Unklarheit hervorgegangenen Anschauungen der Herderschen Richtung werden bei den Romantikern zu bewußt mystischen Vorstellungen umgestaltet;" auch Bergers S. 78f. zitierte Bemerkung.

[2]) Die Vorläufer und Muster dieser Charakterisierungen bei Bürger s. S. 54f.

für romantische Auffassung doch recht bezeichnende Epitheton „rührend“ [A. W. Schlegel: Werke VIII, 82; Fr. Schlegel: Nationalliteratur Bd. 143, 363. W. Grimm: Kl. Schr. I, 142. v. d. Hagen: Deutsches Volkslied S. IV]. Ein einzelner Dichter möchte so etwas schwerlich je zu Wege bringen. „Das ganze Volk hat es gedichtet“ [A. W. Schlegel: Werke VIII, S. 110 u. S. 80. J. Grimm: Kl. Schr. I, 155 u. IV, 97], oder noch entschiedener: „Es dichtet sich selbst“ [J. Grimm: Kl. Schr. IV, 4 und „Meistersg.“ S. 6. W. Grimm: Kl. Schr. I, 141]. Zum mindesten ist sein Ursprung ein Geheimnis und in Dunkel gehüllt [A. W. Schlegel: Werke XII, 385. J. Grimm: Meistersang S. 6]. So dachte zuerst A. W. Schlegel; und die ganze Romantik fast, wenigstens die Herausgeber des „Wunderhornes“ und die Grimms, deren Wort ja am meisten galt, sie folgten ihm darin.

Allein Schlegel selber scheint allmählich seinen Fehler eingesehen zu haben, als er die Früchte seiner Aussaat von 1800 sah; so suchte er 1815 in einer Rezension der „altdeutschen Wälder“ von Grimm [Werke XII, 383 ff.] wenigstens etwas mehr sich einem rationalen Erfassen des Volksliedes zu nähern. In den zwanziger Jahren greift dann überhaupt eine ruhigere Auffassung Platz; man beginnt mehr Volkslieder zu sammeln, als sich mit ihrem Wesen theoretisch auseinanderzusetzen. Damit wird der Boden für eine wissenschaftlichere Beschäftigung mit dem Volksliede geebnet. Und als nach 1830 Uhland mit seinen Arbeiten hervortritt, ist die Romantik auf dem Gebiete des Volksliedes offiziell ziemlich beendigt, aber wohlgemerkt auch nur offiziell. Weite Kreise sind auch noch gegenwärtig mit ihren Anschauungen über das Wesen des Volksliedes nicht über den Standpunkt der Romantik hinaus gelangt. „Die allgemeinen Vorstellungen, die man sich in Deutschland vom Volkslied und seiner Art und Weise macht, sind wesentlich durch „des Knaben Wunderhorn“ erweckt worden“[1]) [Fischer: Einl. zur Cott. Ausg.

[1]) Ähnlich spricht sich E. Kircher aus: „Dort [d. h. in der Romantik] wurde zuerst in bewußter Abgrenzung ... der Inhalt dessen bestimmt, was noch heute, vom Gefühl aus, vielfach „Volkslied“ genannt wird“ [Ztschr. f. deutsche Wortf. IV, 2]. Ebenso: J. E. Müller: Arnims und Brentanos rom. Volkslied-Ern. S. 3.

von Uhlands Volksliedern S. 10]. Dadurch gewinnt aber der nunmehr im einzelnen zu behandelnde Zeitraum von 1800 bis 1830 als Nährboden für die heutzutage in weiten Laienkreisen gültigen Ansichten noch eine spezielle Bedeutung. Seine ersten und zugleich grundlegenden Vertreter sind die beiden Schlegel.

---

1. Die Brüder Schlegel.

Alle Licht- und Schattenseiten der Romantik treten bei beiden Brüdern schon sofort und unverhüllt zutage. Lichtseiten insofern, als sie das im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts etwas erlahmte Interesse fürs Volkslied wieder neu belebt und dadurch die Sache für ihre Zeit wieder modern gemacht, Schattenseiten insofern, als sie dieses Interesse in falsche Bahnen geleitet haben. Der bedeutendere und führende der Brüder ist auch auf dem Gebiete des Volksliedes der ältere, August Wilhelm. Schon ein ganz äußerliches deutet darauf hin, von wo er ausgeht. Seine ersten Auslassungen aus dem Jahre 1800 finden wir in einem Aufsatz gerade über „Bürger“[1]) [Werke VIII, 64 ff.]. Den schon bei Herder erkennbaren, dann aber nach Bürger abgerissenen Faden einer verherrlichenden Auffassung des Volksliedes nimmt er wieder auf. „Die Herder'schen Ahnungen, die im ersten Lärm einer unreifen Zeit zugrunde gingen, treten da erst in einer neuen und auf lange bestimmenden Begriffsbildung ihre historische Wirkung an“ [Kircher: Z. f. d. Wortf. IV, 57]. Aber gegen den, der die Verbindung unterbrochen hatte, gegen Nikolai richtet sich zunächst seine ganze Polemik.

Es hört sich fast wie eine unmittelbar gegebene Antwort an auf Nikolais Äußerung „Ist meyneß Dunckens ynn Volckslidern weyter keyn Zauber“ [Almanach S. 9], wenn wir bei Schlegel bald zu Beginn seines Artikels lesen: „Will man behaupten, vollkommene Deutlichkeit sei das wesentlichste Erfordernis zur

---

[1]) Vgl. auch S. 56.

Volkspoesie, so möchte man mit ihr ganz auf den Irrweg geraten" [Werke VIII, 78]. Freilich, Deutlichkeit war nicht nach Schlegels Geschmack. Aufklärung und dgl. ist seines Erachtens für die Volkspoesie gleichsam Meltau; denn gerade „die Denkarten und Ansichten, die man als Vorurteile auszurotten bemüht ist, möchten gar nahe mit den wunderbaren Dichtungen alter Volkspoesie zusammenhängen" [Werke VIII, 79]. So nahe sogar, daß ohne Mystik eine wirklich volkstümliche Volkspoesie einfach undenkbar ist. Das beweisen für Schlegel z. B. „die alten, besonders katholischen Kirchenlieder, voll der kühnsten Allegorie und Mystik; [sie] waren und sind höchst populär; die neueren bild- und schwunglosen, vernünftig gemeinten und wasserklaren, die man an ihre Stelle gesetzt hat, sind es ganz und gar nicht" [Werke VIII, 78 (1800)]. Wenn „nichts mit klügelnder Willkür erfunden, sondern Alles mit der reinsten und kindlichsten Anschauung aufgefaßt ist"[1]), dann geht jener „ahndungsvolle Unzusammenhang hervor, der uns mit unaussprechlichem Zauber festhält" [Werke VIII, 87 (1800)]. Dadurch also, daß sie möglichst wenig „vernünftig" und „wasserklar", dafür aber umsomehr allegorisch und mystisch sind, „durch alles dies sind die alten Romanzen in der Kühnheit weise, in der Ruhe herzlich rührend, im Abenteuerlichen und Phantastischen natürlich und einfältig, und im scheinbar Kindischen oft unergründlich tief und göttlich edel" [A. a. O.].

„Unergründlich tief" sind die „alten Romanzen" aber auch noch in anderer Hinsicht, nämlich im Hinblick auf ihr Entstehen. Darüber kann sich auch Schlegel keinem Zweifel hingeben: „Der Ursprung vieler Heldendichtungen [und, was ihm damit identisch ist, auch Volkslieder], verliert sich in das Dunkel der Zeiten; ... von den meisten kennt man den Urheber nicht"[2]) [Werke XII,

---

[1]) Derselbe Gedanke mit fast genau denselben Worten findet sich auch „Vorlesungen" III, 167 (1803/04): „— das Wunderbare darin mit derselben unbefangenen Kindlichkeit aufgefaßt."

[2]) Hier zum ersten Male wird die in der Folgezeit so heftig in bejahendem wie verneinendem Sinne umstrittene Frage angeschnitten: Ist es für das Volkslied wesentlich, daß sein Verfasser unbekannt ist?

385 (1815)]. Wie ist nun dieses poetische Unikum zu erklären? Schlegel sucht ihm so beizukommen, daß er sagt: Sind die Volkslieder nicht von bekannten Verfassern aus den oberen Kreisen, so sind sie eben „unter dem Volke gedichtet“ [Werke VIII, 80]. Und was nicht hier entstanden ist, das ist für Schlegel eben kein Volkslied. Aus diesem Grunde hat nach seiner Anschauung Herder z. B. zweifellos Volkspoesie mit Naturpoesie verwechselt, wenn er in der Vorrede zu den Volksliedern Homer, Hesiod, Orpheus und Ossian als Volksdichter nennt. Das ist sicherlich ein Irrtum; denn, meint Schlegel: „Poesie, worin sich die höchste Bildung, welche ein Zeitalter besitzt, ausdrückt, kann man unmöglich Volkspoesie nennen, wenn dies Wort überhaupt etwas bedeuten soll. Sondern man muß es beschränken auf Lieder, welche ausdrücklich für die geringeren Stände und unter ihnen gedichtet worden“ [Vorlesungen III, 160f. (1803—04)]. Daraus zieht Schlegel dann nur die letzten Konsequenzen, wenn er [Werke VIII, 80] schließlich „gewissermaßen das Volk im ganzen“ als Dichter bezeichnet. „Die ursprünglichsten Volksgesänge hat ... das Volk gewissermaßen selbst gedichtet; wo der Dichter als Person hervortritt, da ist schon die Grenze der künstlichen Poesie“ [Werke VIII, 110]. In dieser Beziehung gingen die Grimm gar noch über Schlegel hinaus, indem sie meinten, Volkslieder müßten sich sozusagen von selbst dichten[1]).

Allerdings wendet sich A. W. Schlegel später selber gegen eine solch extreme Darstellung. So sehen wir ihn 1815 in einer Rezension der Grimmschen „Altdeutschen Wälder“, die ganz augenscheinlich gegen die Weiterbildung seiner eigenen Ideen von Seiten der Gebrüder Grimm gerichtet ist, seine Auffassung, wenn auch nicht direkt korrigieren, so doch bedeutend präzisieren. Seine Äußerung aus dem Jahre 1803 [Vorles. III, 161], daß

Von Schlegel, Uhland, Hoffmann von Fallersleben, Vischer, Schopenhauer, Wackernagel, Böhme, Zimmer u. a. bis herab auf die jüngste Vergangenheit, auf Böckel, Prahl, Jeitteles, Pommer und im letzten Jahre noch Schell haben fast alle Forscher in diesem oder jenem Sinne zu ihr Stellung nehmen müssen.

[1]) Belege vgl. S. 66 und S. 77.

Volkslieder Lieder „für die geringeren Stände und unter ihnen gedichtet“ seien, interpretiert er nun so, daß Volkspoesie ja zweifellos vom ganzen Volke ohne Unterschied rezipiert und so dessen Besitztum würde, daß dies aber noch keineswegs hieße, das ganze Volk sei auch an der Produktion beteiligt gewesen. „Die volksmäßige Dichtung“, schreibt er wörtlich [Werke XII, 385], „war allerdings das Gesamteigentum der Zeiten und Völker, aber nicht ebenso ihre gemeinsame Hervorbringung“. Und er begründet dies damit, daß „jede Wirkung von einer verwandten Ursache zeugt: Das Erhabene und Schöne kann nur ein Werk ausgezeichneter Geister sein. So verschieden auch andere Zeitalter von den unsrigen sein mochten, so glichen sie sich doch ohne Zweifel alle darin, daß unter der Menge der Sterblichen immer nur wenige mit überlegenen Seelenkräften begabt waren“ [a. a. O.].

Freilich müssen diese überlegenen Geister, wollen sie mit ihren Werken ins Volk dringen, auch auf gewisse Äußerlichkeiten achten. Mit Recht betont Schlegel als wesentliches Merkmal des Volksliedes „die Kürze in der Behandlung und die Einfachheit der erzählten Geschichten, da sie sich dem Gedächtnis einprägen sollen“ [Werke VIII, 81]. In der Tat hat er mit feinem Instinkt hier etwas Richtiges herausgefühlt: Manche ellenlange zuweilen als „Volkslieder“ bezeichnete Reimereien sind es schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil sie bei ihrer Länge vom Volke gar nicht behalten und noch weniger wirklich rezipiert werden konnten[1]). Die Einfalt des echten Volksliedes, auf die Schlegel verschiedentlich hinweist[2]), darf nichts Gemachtes und Gesuchtes zeigen [nach Werke VIII, 82 u. 92]. Von der „Darstellung in den alten Romanzen“ weiß Schlegel zu berichten, daß sie „überhaupt summarisch und abgerissen [ist]: manchmal zählt sie Tatsachen und Namen chronikenartig auf; aber nie ist sie bemüht auch das Wunderbarste vorzubereiten, noch

[1]) Auf dem gleichen Standpunkte steht später auch v. Erlach, dem mehrere Lieder die Bezeichnung Volkslieder nicht mehr verdienen „wegen ihrer ungebührlichen Länge“ [Vorerinnerung zu „Volksliedern“. S. VII].

[2]) So Werke VIII, 81, 82, 92, 109.

läßt sie sich mit Entwicklung der Triebfedern ein. Jenes beglaubigt, und dieses bringt, da nicht mit klügelnder Willkür erfunden, sondern alles mit der reinsten und kindlichsten Anschauung aufgefaßt ist, einen ahndungsvollen Unzusammenhang hervor... Keine Rethorik im Ausdruck der Leidenschaften!... Die Sache gibt sich selbst ohne Anspruch und Bewußtsein, und nirgends ist eine Richtung auf den Effekt wahrzunehmen" [Werke. VIII, 82]. Gegen diese Charakterisierung der äußeren Hülle des Volksliedes ist nichts einzuwenden; und solange der Ästhetiker Schlegel sich auf sie beschränkt, ist ihm kaum etwas einzuwerfen. Um so mehr aber da, wo er in das innere Wesen der Sache einzudringen sucht. Da müssen wir Haym [Romantische Schule S. 828] vollkommen beipflichten, daß es „keine glückliche Berichtigung der Herderschen Ansichten [war], wenn er [d. h. Schlegel] den Begriff der Volkspoesie ganz darauf beschränkt wissen will, daß darunter ausschließlich Lieder zu verstehen seien, die für die geringeren Stände und unter ihnen gedichtet worden"; selbst dann noch nicht, als der letzte Teil dahin interpretiert war, daß mit den „unter ihnen" doch überlegene Geister gemeint seien aus den Kreisen der geringeren Stände, nicht diese in Bausch und Bogen überhaupt. Aber, wie angedeutet, Schlegel hatte mit diesen Anschauungen großen Erfolg, den ersten und natürlichsten bei seinem jüngeren Bruder Friedrich.

Auch dieser hebt z. B. „das wunderlich Abgerissene, halb Rätselhafte"[1]) der Volkslieder hervor, „wodurch ihre rührende Kraft und der ihnen eigene Reiz noch erhöht wird" [Nationalliteratur Bd. 143 S. 363]. Wenn freilich einige nun geradezu das Wesen des Volksliedes in dieser „Unverständlichkeit" finden wollen, so geht ihm dies denn doch zu weit und erscheint ihm als ein Irrweg. Ein anderer ist für ihn, „daß man das Rohe und Gemeine, aber auch das Unbedeutende, ganz Alltägliche mit dem Volksmäßigen verwechselt, und weil in Spinnstuben, Wachstuben und Schneiderherbergen vielleicht mitunter ein wirklich

[1]) Ähnliche Epitheta gebrauchte übrigens auch schon Goethe in der Rezension des „Wunderhornes".

schönes Lied gehört wird, voraussetzt, es müsse nun auch alles, was an den erwähnten Orten gesungen und gepfiffen wird, unfehlbar ein wahrhaftes Volkslied sein" [a. a. O. S. 363]. So läßt sich Friedrich Schlegel nur negativ darüber aus, was kein „wahrhaftes Volkslied" sei; positiv gibt er eigentlich fast nirgends seiner Auffassung klar Ausdruck. Nur einmal findet sich [a. a. O. S. 367f.] eine höchst interessante Stelle, die Einblick gewährt, wie sich Friedrich Schlegel das Entstehen wenigstens eines Teiles der Volkslieder dachte. „Man nehme das erste beste Gedicht von Gellert oder Hagedorn", rät er, „und lasse es von einem Kinde von 4 oder 5 Jahren auswendig lernen; es wird gewiß an romantischen Verwechslungen und Verstümmlungen nicht fehlen, und man darf dieses Verfahren nur etwa drei- bis viermal wiederholen, so wird man zu seinem Erstaunen, statt des ehrlichen alten Gedichtes aus dem goldenen Zeitalter, ein vortreffliches Volkslied nach dem neuesten Geschmacke vor sich sehen. Manche der eigentümlichsten und wunderbarsten unter den neuesten Volksliedern verdanken einem ähnlichen Verfahren des Zufalls oder der Absicht ihre geheimnisvoll natürliche Entstehung." Hier hat die rationale und besonders in der Neuzeit viele Anhänger zählende Theorie des „Zersingens" in der Romantik einen Vorläufer gefunden, wo man ihn eigentlich kaum suchen würde. — Beide Schlegel haben zu ihrer Zeit vielfache Zustimmung gefunden; von unserem Standpunkte aus freilich haben ihre Ausführungen lediglich ein historisches Interesse. Dagegen ist bis zu einem gewissen Grade noch immer modern [1]) ein anderes Forscherpaar desselben Dezenniums, die Herausgeber von „Des Knaben Wunderhorn", Archim von Arnim und Klemens Brentano.

---

2. Das Wunderhorn.

Von Zeit zu Zeit erscheinen immer wieder Neuausgaben des „Wunderhornes" [2]) und zeigen dadurch auch äußerlich, daß dasselbe

---

[1]) Vgl. auch S. 66.

[2]) Siehe Uhl, „Winiliod" S. 313f. und dessen Nachtrag S. 426.

unvermindert „das“ Volksliederbuch des Deutschen ist und noch immer „als deutsche Volksliedersammlung die erste und wichtigste aller früheren und späteren Zeit bis heute genannt werden muß“ [Soltau: 100 histor. Volkslieder S. XIV]. Aus ihr zieht der Laie in der Hauptsache seine Kenntnisse vom Wesen des Volksliedes; und sind sie, selbst für Fachleute, noch immer dunkel, so ist „Des Knaben Wunderhorn“ nicht ganz unschuldig daran. Schon kurz nach dem Erscheinen des ersten Bandes im Jahre 1807 machte ein Rezensent in Nr. 42 der „Hallischen allgemeinen Literaturzeitung“ darauf aufmerksam, daß es schiene, „als ob wirklich auch die Herausgeber dieser sonst in vieler Rücksicht schätzbaren Sammlung teils keine bestimmte Idee von ihrem Unternehmen, teils zu abenteuerliche Begriffe von der Volkspoesie selbst, wie wenigstens die Arnim'sche angehängte ganz dithyrambische Abhandlung bezeugen möchte, gehabt hätten“. Gerade der damit erwähnte Artikel „von Volksliedern“, zuerst erschienen in Reichardts „Berlinischer Musikalischer Ztg.“ [1]), hat auch zu seiner Zeit schon viel Kopfzerbrechen verursacht. Selbst Arnims getreuer Mitarbeiter Brentano, der doch über des Freundes An- und Absichten am besten orientiert war, muß in einem Briefe vom 1. Januar 1806 [Steig S. 157] zugeben, daß er sich „über die eigentümliche Undeutlichkeit vieler Stellen von dessen Abhandlung ... selbst schamrot oft den Kopf“ abmartere. Aus dem Aufsatze also etwas Klares über das Volkslied herauslesen zu wollen, hieße etwas hineinlegen, was sicher nie darin war.

Zwei verschiedene Auffassungen gehen bei Arnim in einem fort durcheinander. Einmal ist ihm ein Volkslied ein Lied, das in den unteren ungebildeten Kreisen entstanden ist. Dann schreibt er: „Nur wo es [d. h. das Volk] ungelehrter wird, oder wo die eigene Bildung noch die Bücherbildung übertrifft, da entsteht noch manches Volkslied, das zu uns durch die Lüfte wie eine weiße Krähe dringt“ [Musik. Ztg. 1. Jahrg. Nr. 22 S. 88]. Und ganz folgerichtig sind ihm denn auch improvisierte,

---

[1]) A. v. Arnim: „Von Volksliedern“; in Nr. 20, 21, 22, 23 und 26 der „Berlinischen Musikalischen Zeitung“ I, 1. Jahrg. 1805; auch Werke (1845) Bd. 13.

vielleicht beim Tanz entstandene Lieder, „die eigentlich nicht gedruckt werden sollten, sondern kommen und gehen wie die Wünsche“ [a. a. O. S. 91], auch solche Eintagsfliegen sind ihm Volkslieder. Nach diesen Äußerungen zu schließen, steht also Arnim auf dem auch heute noch von vielen vertretenen Standpunkte: Was aus dem „Volke“ hervorgeht, das ist Volkslied. Einen krassen Widerspruch dazu bedeutet jedoch jene bekannte Erzählung [a. a. O. Nr. 21 S. 83], daß das, was ihn zuerst die Gewalt und den Sinn der Volkspoesie vernehmen ließ, Schubarts „Auf, auf, ihr Brüder, und seid stark“ gewesen sei. Das „Kaplied“, das allerdings in kurzem eine außerordentliche Verbreitung und Beliebtheit erlangt hatte, und das 1787 entstand, das war's also, was etwa um 1800 von Arnim zuerst als Volkslied empfunden wurde. Entsprechend nimmt er ins „Wunderhorn“ unter anderem auch Pfeffels: „Gott grüß euch, Alter“ auf, das gedichtet 1782, komponiert gar erst 1794 war.

Was nicht alles unter seinem vagen und weiten Begriffe des Volksliedes Platz hatte, das zeigt am besten ein Blick ins „Wunderhorn“. Da steht das alte: „Georg von Frundsberg“ neben dem — damals noch — modernen: „Als die Preußen marschierten vor Prag“. Das lateinische „Dormi Jesu“ und das christliche Weihnachtslied „O Tannebaum, o Tannebaum“ werden abgelöst von dem jüdischen, noch dazu mit hebräischen Brocken untermischten Ostergesang: „Ein Zicklein, ein Zicklein“. Luthers: „Eine feste Burg ist unser Gott“ und Opitzens: „Ist irgend zu erfragen“ sind so gut Volkslieder wie: „Es liegt ein Schloß in Österreich“ und „Der Tannhäuser“. Das einzige, wodurch alle diese so verschiedenen Gedichte zusammengehalten und unter einen Hut gebracht werden, das ist „die bedeutende Schönheit jedes einzelnen dieser Lieder“ [Wunderh. Nachschrift an d. Leser S. 474]. Für Arnim, wie übrigens auch für Brentano, gilt eben, wie J. Meier [Kunstlied und Volkslied S. 5] treffend bemerkt, „alle sinnliche, lebendige, wahre Poesie als Volkspoesie“. Auch dafür bietet die „Nachschrift an den Leser“ [S. 474] einen hinreichenden Beleg. Was Arnim am ganzen Volkslied wohl am richtigsten erkannt hat, das ist die Bedeutung der

Singweise: „Ein schönes Lied in schlechter Melodie behält sich nicht, und ein schlechtes Lied in schöner Melodie verhält sich und verfängt sich, bis es herausgelacht“ [Musik. Ztg. 1. Jahrg. Nr. 20 S. 80]. Im übrigen aber sind Arnims Ausführungen hinsichtlich der Begriffsbestimmung ziemlich wertlos, ein Vorwurf, den man seinem Mitarbeiter ebensowenig ersparen kann.

Brentano äußert sich zwar fast nirgends direkt über seine Auffassung des Volksliedes; aber wenn man seine Beteiligung am „Wunderhorn“ berücksichtigt, liegt es immerhin sehr nahe, ihm ähnliche Ansichten unterzuschieben wie seinem nachmaligen Schwager, auch einzelne Stellen aus Briefen an Arnim [1]) scheinen dies zu bestätigen. Nur einen Punkt hebt er, übrigens auch hier im Einverständnis mit Arnim, besonders hervor: Das Volkslied scheint ihm dem Untergange geweiht zu sein, und dem soll gerade das „Wunderhorn“ abhelfen. „Das gewaltsame Vordringen neuer Zeit und ihrer Gesinnung“, lesen wir in dem von Brentano abgefaßten Zirkular mit Aufforderung zum Sammeln [Steig: „Archim v. Arnim u. Clemens Brentano“ (1894) S. 177], „droht diese Nachklänge alter Kraft und Unschuld ganz mit sich fortzureißen, ... wir wollen ... literarisch zu befestigen suchen, was wir moralisch als beinahe untergegangen voraussetzen dürfen“. Allein mit diesem Wiederauflebenlassen der alten Volkslieder ist ein anderer nicht einverstanden. In einem Briefe vom 17. Mai 1809 [H. Grimm: Schriftwechsel zwischen J. u. W. Grimm S. 98] klagt Jakob Grimm seinem Bruder: „Sie [d. h. Arnim und Brentano] wollen nichts von einer historischen genauen Untersuchung wissen, sie lassen das Alte nicht als Altes stehen, sondern wollen es durchaus in unsere Zeit verpflanzen, wohin es an sich nicht mehr gehört, nur von einer bald ermüdeten Zahl von Liebhabern wird es aufgenommen. So wenig sich fremde edle Tiere aus einem natürlichen Boden in einen anderen verbreiten lassen, ohne zu leiden und zu sterben, so wenig kann die Herrlichkeit alter Poesie wieder allgemein aufleben, d. h. poetisch; allein historisch kann sie unberührt genossen werden“.

---

[1]) Z. B. vom 15. Februar 1805 [Steig S. 131], 2. April 1805 [Steig S. 138] und einer ohne Datum [Steig S. 146].

3. Die Brüder Grimm.

Die eben zitierte Stelle kann zugleich als Hinweis auf das Verhältnis beider Grimm zu Arnim und Brentano gelten. Auch von deren Seite liegt dafür noch ein Zeugnis vor. Von der Auffassung der Grimm reimt nämlich Arnim:

„Ihr achtet, was ein freies Herz gedichtet,
Was uranfänglich, doch der Welt verbunden,
Was keinem eigen, was sich selbst erfunden,
Was unerkannt, doch immer geht verloren,
Was oft erstirbt und schöner wird geboren.“ [1])

Die paar Zeilen sind überaus charakteristisch für Jakob wie für Wilhelm Grimm. Beider Anschauungen decken sich überhaupt derart, daß man sie wie die einer Person zusammenbetrachten kann, ohne dabei dem einen oder anderen Zwang und Unrecht anzutun. Manche und gerade sehr wesentliche Punkte, wie „Zersingen“, Absichtslosigkeit beim Entstehen des Volksliedes, Dichtung sozusagen von selbst und anderes heben sie sogar ausdrücklich alle beide hervor. Aber auch da, wo dies nicht geschieht, wo dieses oder jenes nur von einem erwähnt wird, liegt kein Grund zu der Annahme vor, daß nicht auch der andere damit einverstanden gewesen wäre.

Zunächst gehen beide wieder auf Herder zurück. Dessen Anschauung, daß die Kunstpoeten auf die Naturdichter zeitlich folgen [vgl. Waldberg: Goethe und das Volkslied S. 12], machen sie sich zu eigen. „Kunstpoesie, ... wenn sie echt ist, setzt diese [nämlich die Naturpoesie] nur fort, d. h. wo diese untergeht und sich nicht mehr neu erzeugt, da bildet sie z. B. durch Belesenheit erworbenen Stoff in dem Geist der Nation mit all dem, was ihr eigentümlich ist, um,“ meint W. Grimm [Kl. Schr. I, 114]. Aber auch Jakob ist durchaus der Ansicht, daß einzelne bestimmte Gattungen der Kunstpoesie aus der Naturpoesie hervorgehen [2]). Für die deutsche Literatur z. B. sollen

[1]) Vgl. J. Meier: Kunstlied und Volkslied S. 8.

[2]) Auch Uhland steht, wie sich aus „Schriften“ III, 3 und 13 vermuten läßt, auf diesem Standpunkte, ebenso noch viele folgende bis herab in die letzten Jahre. Vgl. z. B. Liliencron unten S. 130.

sich solche Vorgänge im 12. Jahrhundert abgespielt haben. Was vor diesem Zeitpunkt entstand, das wurde im allgemeinen freilich nicht schriftlich fixiert, „nicht als ob dies unmöglich gewesen, sondern weil es der Natur eines Volksliedes entgegen ist“ [W. Grimm: Kl. Schr. I, 96]. Ein solches wurde nur im Munde des Volkes, zum Teil sogar recht lange Zeit, fortgetragen [vgl. J. Grimm: Kl. Schr. I, 155]. Aber hier lebt es nicht bloß, hier ist es auch entstanden. Die Grimm sind sich ganz einig darüber, daß ein echtes Volkslied unmöglich wie ein anderes Gedicht von einem einzelnen Dichter stammen könne. „Nicht haben es wenige, ausgezeichnete, überlegen begabte Menschen absichtlich hervorgebracht“ [J. Grimm: Kl. Schr. IV, 97[1])]. Die Volkspoesie ist überhaupt „nicht gleich aller übrigen von einzelnen und namhaften Dichtern hervorgegangen, vielmehr unter dem Volk selbst, im Munde des Volkes, wie man das nun näher fasse, entsprossen“ [a. a. O. I, 155]. Beide Grimm selber nehmen ein organisches und ganz unbewußtes Entstehen des Volksliedes an. Ja, das Kunstlied ist im Gegensatz hierzu direkt das „mit Bewußtsein und Absicht gedichtete“ [W. Grimm, Kl. Schr. I, 114]. Natur- und Volkslieder aber gehen „wie alles Gute in der Natur ... aus der stillen Kraft des Ganzen leise hervor“ [J. Grimm: Kl. Schr. IV, 97]. Sie müssen sich, wie es an anderer Stelle [Meistersang S. 6] heißt, „sozusagen von selber an- und fortgesungen haben“. Sogar in diesem dunkeln Punkte stimmen die Brüder bis beinahe auf die Worte überein[2]). Allerdings muß Jakob schließlich selber zugeben: „Über der Art, wie das zugegangen, liegt der Schleier des Geheimnisses gedeckt, an das man glauben soll“ [Meistersang S. 6].

Überhaupt ruht über dem Volksliede im ganzen nach J. Grimm oft etwas derart Mystisch-Geheimnisvolles, daß schon „der Erdenmaßstab nicht zu der alten Volksdichtung hinaufreiche“ [J. Grimm:

---

[1]) Ähnlich auch „Meistersang“ S. 7.

[2]) 1807 z. B. schreibt der ältere [Kl. Schr. IV, 4]: „Jedes Epos [und auch Volkslied] muß sich selbst dichten, von keinem Dichter geschrieben werden.“ Im Jahre darauf meint der jüngere, daß „ein Volkslied sich selbst dichtet und anpaßt“ [Kl. Schr. I, 141, Anm.].

Kl. Schr. IV, 85]. Die Volkspoesie steckt ihm auch inhaltlich voll mythischer Überbleibsel. Zusammenfassend kann man Jakob — und damit auch Wilhelm Grimms — Auffassung mit W. Scherer [Allgem. Deutsche Biographie IX, 682] dahin präzisieren: „Er unterscheidet zwischen Natur- und Kunstpoesie wie Herder: die erstere ist die nationale, einheimische, ursprungstreue, traditionell gebundene; die zweite ist die romantische, fremde, selbstherrliche, individuell freie. Volkslieder vermögen sich nach ihm nur „selbst zu dichten"... Die Naturpoesie hat Grimms ganze Sympathie; sie erscheint bei ihm wie ein verlorenes Paradies der Unschuld und Einfachheit; die Kunstpoesie tritt dagegen zurück, den Anteil des Einzelnen ist er geneigt, möglichst gering anzuschlagen".

Es ist nicht zu verkennen, daß darin eigentlich kaum ein neuer Gedanke steckt. Alles ist vor Grimm auch schon gesagt worden. Der Gedanke, daß Natur- und Kunstpoesie ursprünglich nicht in einem ästhetischen, sondern historischen Verhältnis zueinanderstehen, ist, wie erwähnt [S. 76], Herder entlehnt. Auf das Entstehen des Volksliedes im Volke selbst, letzteres gewissermaßen als Dichter betrachtet, hatte bereits der ältere Schlegel hingewiesen. Die hohe Wertschätzung der Volkspoesie hinwiederum hatte in Herder, Bürger und anderen ihre Vorläufer gefunden. Selbst die mündliche Überlieferung, die W. Grimm berührt, war ebenfalls schon von Gräter [s. S. 61] gestreift worden. Und doch treffen wir auf keine nur nackte Wiederholung früherer Äußerungen: Alles ist meisterhaft in ein neues Licht gerückt; wir sehen sozusagen mit den Augen der Romantik. Aber für weniger romantische Augen wird dadurch alles erst recht verschwommen. Wenn man die Ausführungen besonders Jakob Grimms überfliegt, muß man fast den Eindruck gewinnen, als ob es dabei nicht ganz mit rechten Dingen zugegangen sei. Wie sollte man sich auch vorstellen, daß ein Volkslied sich selbst dichte, oder doch von vielen zugleich hervorgebracht werden könnte? Allein „diese Ausdrücke waren geflissentlich dunkel gewählt, denn sie sollten jedem nahe legen, daß es sich dabei um ein Wunder, um ein Geheimnis der Dichtung handle, um einen Zauber, der der bewußten Kunstdichtung ewig

unerreichbar bleibe“ [Berger: Volksdichtung S. 79]. Diese steht überhaupt hinter der Natur- und Volksdichtung nach Ansicht der Grimm weit zurück. Je unbewußter und urwüchsiger, um so besser. Dem einzelnen Poeten trauten die Brüder fast gar nichts, dem dichtenden Volke dagegen das allerhöchste zu. Solche durch keine Erfahrung gestützte Behauptungen mußten aber schließlich doch die Kritik selbst in den Kreisen der Romantik geradezu herausfordern. Schon für A. W. Schlegel scheinen die Grimm „einer bloß leidenden, das Empfangene allenfalls unwillkürlich und unbewußt verändernden Überlieferung zu viel, der freien Dichtung hingegen zu wenig einzuräumen“[1]) [Rec. d. altdeutschen Wälder, Wke. XII, 385].

Aber für einen anderen war Schlegel selber mit seiner Auffassung, daß der Dichter des Volksliedes gewissermaßen das Volk im ganzen gewesen sei, schon zu weit gegangen. In der „Berlinischen Musikalischen Zeitung“ [2. Jahrg. No. 10 S. 40], also an derselben Stelle, an der auch Arnim seinen mysteriösen Aufsatz veröffentlicht hatte, wendet sich der Heidelberger Kirchenrat Horstig gegen alle romantische Geheimnistuerei. Unumwunden gesteht er ein: „Ohne sie [d. h. die Dichter] hätte man die Töne nicht gefunden, zu denen zwar das Gemüt gestimmt war, die aber zu keiner lauten Aussprache würden gekommen sein, hätten nicht die Sänger der Nation dem Volke die Zunge gelöset und die Empfindung in gesangreiche Lieder eingekleidet. So gut wie die bekannten neueren Lieder: „Freut euch des Lebens“, „Auf, auf, ihr Brüder, und seid stark“, ursprünglich nicht von dem Pöbel abstammen, ob sie gleich das Ohr der Hohen und Niedrigen ergriffen haben, ebensowenig mag das Lied: „Nachtigall, ich hör' dich singen“[2]), von einem Hirtenbewohner einer einsamen Gegend erfunden sein.“ Doch auch diese klare Darlegung vermochte die Wirksamkeit und den Geltungsbereich der romantischen Auffassung noch nicht nennenswert einzuschränken. Nicht allein, daß die Schlegel, Arnim und Brentano,

[1]) Auch W. Scherer hat später denselben Vorwurf wieder erhoben [„J. Grimm“ S. 137].

[2]) „Wunderhorn“, Recl. Ausg. S. 64.

oder die Grimm nicht oder kaum mehr auch in späteren Schriften von ihrem einmal eingenommenen Standpunkte abgewichen wären, auch die, abgesehen von v. d. Hagen, erst gegen die 20er Jahre neu in die Schranken tretenden Volksliedersammler stehen noch unter dem Einfluß romantischer Anschauungen, wenn sie dieselben auch nicht mehr gar so kraß zum Ausdruck bringen.

---

4. Drei Volksliedsammler.

Von der Hagen, wie Görres und Meinert, alle drei gehören sie eigentlich mehr in eine Geschichte deutscher Volksliedersammlungen, wie in eine solche des Begriffes selbst. Doch hat jeder von ihnen in der Einleitung zu seiner Sammlung seine Stellung kurz präzisiert. Neben dieser äußeren Übereinstimmung berechtigt aber auch ein inneres Moment ihre Zusammenstellung: Sie gehen in ihren Anschauungen nicht gerade wesentlich auseinander. Einzelne Punkte heben sogar alle drei gleichmäßig hervor. Von dem hohen Werte und der Bedeutung des Volksliedes ist jeder einzelne von ihnen durchdrungen[1]). Dagegen erscheint ihnen dessen Zukunft vielfach bedroht, obwohl es „besonders unserer künstlichen Zeit", wie v. d. Hagen [Deutsche Volkslieder S. V] meint, „eine erfreuliche, fast wehmütige Ergötzung bietet." In einem unlöslichen Widerspruch dazu steht es freilich, wenn derselbe Forscher nur ein paar Zeilen weiter auf einmal von des Volksliedes „unsterblicher Wurzel" spricht, die ihm nun nicht allein „stete Erhaltung und in aller Umwandlung lebendige Fortpflanzung" in der Vergangenheit, sondern auch „fernere Fortdauer und stetige Erneuerung" für die Zukunft zu gewährleisten scheint [nach: Deutsche Volkslieder S. V]. Die Ursache

[1]) Man vergleiche etwa v. d. Hagen: Deutsche Volkslieder S. XI, wo er von seinem „zauberischen Reiz" spricht; Görres, Altdeutsche Volkslieder S. VI, der es „keck dem Besten an die Seite setzen" will; und Meinert: Kuhländch. S. VII u. XVI.

dieser „Lebendigen Fortdauer“ der Volkslieder findet v. d. Hagen in den zum „Teil gewiß uralten, und mit den Liedern zugleich erwachsenen“ Melodien [a. a. O. S. XI]. Zusammengefaßt versteht er „unter Volkslied nicht bloß Lied von und für das gemeine Volk, sondern überhaupt jede poetische Äußerung ..., die aus einem gewissen allgemeinen nationalen Sinne hervorgeht und dahin zurückkehrt“, [Deutsche Volklieder S. II], ja überhaupt „alles was in Liedern von Herzen kommt und deshalb wieder zu demselben geht, allgemein anspricht und wiederklingt“ [a. a. O. S. IV]. Das wiederholt aber mit anderen Worten nur dasselbe, was auch Goethe in der Rezension des „Wunderhornes“ [W. A. I, 40, S. 356] schon gesagt hatte. Ganz speziell zählt v. d. Hagen zu den Volksliedern überhaupt auch „religiöse Volkslieder, deren Dasein, Wesen und Wert... wohl nicht mehr im Zweifel ist“ [Deutsche Volkslieder S. IV]. Das ist bezeichnend für romantische Gesinnung. Auch A. W. Schlegel hatte besonders die katholischen Kirchenlieder zum Volkslied hinzugezählt [Wke. VIII, 78 u. Vorlesungen III, 167]. Am weitesten geht in dieser Beziehung aber, was man auch sehr begreiflich finden wird, Josef v. Görres, der den ganzen letzten, 5. Abschnitt seiner Sammlung „altteutscher Volkslieder“ religiösen und Kirchenliedern widmet.

In Görres bekommt der romantische Begriff des Volksliedes noch einmal einen entschiedenen Vertreter. „Es gehen viele Sagen in den Rheinländern“, so hebt schon bald die Vorrede zu seiner Sammlung an [S. III], in der „sich überhaupt noch einmal alle Resultate seiner bisherigen Bemühungen um ältere lyrische und Volkspoesie, aber doch mit einigen Modifikationen“ sammeln [Schultz, J. Görres „Palästra“ XII, 139] [1]), „von altem Wein, den man vergessen im Schutte alter Burgkeller gefunden, der, weil das Feuer in dem Phlegma durch die lange Zeit sich abgelöscht, in einem milden Öle seine Glut gefangen; diesem ist jene

[1]) A. a. O. XII, 139 äußert sich Schultz ausführlicher über Görres' Definition des Volksliedes, wie sie aus der Einl. der „Altteutschen Volks- und Meisterlieder“ ersichtlich ist. Der etwas abweichende Standpunkt von Görres in früheren Jahren (vor 1810) wird hinreichend charakterisiert a. a. O. XII, 127—130.

Poesie [der Volkslieder] füglich zu vergleichen". Daß das Volkslied ein Produkt des romantischen Mittelalters sei, ist vielleicht nie mehr weder vor- noch nachher so unumwunden zum Ausdruck gekommen wie durch Görres. Es ist ihm geradezu ein Merkmal und liebes Zeichen der guten, alten, romantischen, aber fernen Vergangenheit [nach: Altteutsche Volkslieder S. III]. Volksgesang ist für Görres im wesentlichen „alles, was von Dichtung ins allgemeine Leben eingedrungen" [a. a. O. S. XXIX], was auch wirklich „vom Volke gesungen worden" [a. a. O. S. XIX]. Das entscheidende äußere Kennzeichen ist also die Rezeption durch das Volk.

Doch ist diese wieder an ein Inneres geknüpft: Je allgemeiner der Inhalt eines Liedes ist, um so williger wird es vom Volke aufgenommen und fortgesungen [nach: a. a. O. S. XX]. „Was jeden in seinem Geschmacke und in seinem Verlangen sättigt, das wird von Mund zu Mund, von Herz zu Herz getragen, es wird volksmäßig und unverwüßtlich, weil es fortan dem armen einzelnen Leben entflohen und in das unsterbliche Gesammtleben aufgenommen ist. — Was [hingegen] sonderheitlich und bloß einer Persönlichkeit eigentümlich erscheint; ... alles was ausweichend aus dem großen Strome menschlicher Gefühle nach oben oder seitab nur in einer fabrikmäßigen Künstlichkeit sich gefällt; sowie alles Verdumpfte oder Überspannte, ... das geht unbeachtet an ihm [d. h. dem Volke] vorüber, weil es nichts damit anzufangen weiß" [a. a. O. S. XXI]. Getreu diesem Programm bezeichnet Görres darum auch ursprünglich von Kunstdichtern stammende Lieder, wenn sie nur allgemein verständlich waren und weite Verbreitung in den breiteren Schichten des Volkes fanden, als „volksmäßig", so z. B. einige der Manessischen Sammlung [nach: a. a. O. S. XIX]. Wo allerdings beide Kriterien, allgemeine Verständlichkeit und Beliebtheit, nicht mehr verfangen, da hat Görres noch ein drittes zur Hand, das erst kurz vorher (1815) von A. W. Schlegel neu entdeckt worden war[1]) und nun bei ihm zum ersten, aber nicht gleich auch zum letzten Male

[1]) Vgl. S. 68 Anm. 2.

in Aktion tritt: An einer Stelle [a. a. O. S. XXIf.] sucht er die Volksmäßigkeit einiger Lieder zu beweisen aus der „Ungewißheit, die bei manchen, eben ihrem Charakter nach volksmäßigen Gedichten, über ihren Urheber herrscht“[1]).

Weniges nur ist über den letzten, noch in diesen Zeitraum fallenden Volksliedersammler zu sagen, über Meinert, den Herausgeber der bekannten „Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens“ (1817). Mehr der Bedeutung letzterer wegen, als weil er eine besonders originelle Auffassung verträte, verdient er überhaupt Erwähnung. Entweder zählt er schematisch den Inhalt auf [Kuhländchen S. XVI], oder er charakterisiert die Volkslieder nur ganz äußerlich. „Klarheit und Tiefe, Anschaulichkeit und Ruhe, Einfalt und Innigkeit machen [ihm] das Wesen

[1]) Gegen eine Bemerkung von Görres [„Die deutschen Volksbücher“ S. 15], daß die Volkslieder „eintretend in die Welt, wie der Mensch selbst in sie eintritt, ohne Vorsatz, ohne Überlegung und willkürliche Wahl, das Dasein ein Geschenk höherer Mächte, sind (sie) keineswegs Kunstwerke, sondern Naturwerke, wie die Pflanzen“, dagegen wendet sich Docen: „Es ist nicht einzusehen, wie jene Lieder überhaupt, deswegen weil sie ohne theoretische Kunstkenntnis gedichtet worden, den Charakter des Kunstwerks verlieren sollen. Sind sie doch der nächste Ausdruck jener innern Poesie des Menschen, und beschämen durch die Idee des Ganzen und den allgemeinen Charakter der Darstellung oft die Werke einer höher gebildeten Kunst. Und wie viele darunter möchten denn so ohne Absicht, Wahl und Überlegung gedichtet sein, wie Herr Görres glaubt? Am Ende findet der Gegensatz zwischen Natur- und Kunstwerken in dieser Beziehung gar nicht statt“ [„Morgenblatt für die gebildeten Stände“, Nr. 97, 1808, S. 385]. An die gleiche Adresse richtet sich auch noch eine zweite Äußerung an derselben Stelle: „Manche wähnen vielleicht, unsere sogenannten älteren Volkslieder seien aus einem noch träumenden, rohen Zustande der Nation hervorgegangen; allein diese Meinung ist grundfalsch. Denn wie sprechend zeugen nicht jene Lieder von dem regen Geiste der damaligen Zeit“ [a. a. O.]. Unter der „damaligen Zeit“ versteht Docen, wie aus „Miscellanen“ I, 248 hervorgeht, vor allem das 16. Jahrhundert. Zum mindesten sind Volkslieder immer „alt“ [so a. a. O. S. 247, 248 u. 250], geradezu „Produkte, die wir mit dem Namen „altes Volkslied“ zu bezeichnen gewohnt sind“ [a. a. O. S. 252]. Meist ist ihre „unbedingte Kunst und jugendliche Frische“ [a. a. O. S. 247] bemerkenswert, freilich nicht „als ob alle jene älteren Lieder ... von einem bemerkbaren Wert sein müßten“ [a. a. O. S. 248f.].

ihrer Darstellungsart aus“ [a. a. O. S. XV]. Wie die Grimm findet auch Meinert die „Quellen in der Nacht der Vorzeit und unter den Eichen des Bardenhaines“ [a. a. O. S. VII], mit einem Worte in der deutschen Mythologie.

Damit ist die Romantik auf dem Gebiete des Volksliedes im großen und ganzen beendigt[1]). Das nächste Jahrzehnt bis 1830 zeigt, abgesehen von denen Goethes, die an dieser Stelle nicht in Betracht kommen, keine Äußerungen von nennenswerter Bedeutung. Einen gerade großen Fortschritt in der Erkenntnis des Volksliedes repräsentierten freilich auch die vorhergehenden, selbst eines Schlegel oder Grimm nicht. Die Romantik stellt sich im Gegenteil weit eher als ein Rückschlag als wie ein Vorwärtsschreiten dar, und zwar in zweierlei Hinsicht. Sie war zunächst auch auf dem Gebiete des Volksliedes das unvermeidliche Aufbäumen des Gefühles gegen die Einseitigkeiten der Aufklärung. Das wäre an und für sich kein Schaden gewesen, wenn sie dabei nicht in den ärgsten Mystizismus verfallen wäre. Ihre Geheimnistuerei mit dem Ursprung des Volksliedes, ihre Abneigung gegen alle Deutlichkeit, ihr Hervorheben des religiösen, selbst mythologischen Elementes im Volkslied und schließlich seine eklatante Verhimmlung überhaupt sind von diesem Gesichtspunkte aus zu beurteilen.

Auf der anderen Seite wendet sich der romantische Volksliedbegriff aber auch gegen den kosmopolitischen eines Goethe oder Herder. Hatten diese Spuren des dichtenden Volksgeistes auch bei den entferntesten Nationen gefunden, so lag das Volksliedideal jener gerade in der deutschen Vergangenheit. Urdeutsches, Heimisches als Volkslied auf der einen Seite und Importiertes, besonders Französisches, als Kunstlied auf der anderen stehen sich nunmehr da gegenüber, wo man noch kurz zuvor nur in Natürlichkeit und Künstlichkeit Gegensätze hatte erkennen wollen. Um die Wende des Jahrhunderts war mit A. W. Schlegel auch dem Fernerstehenden dieser Umschlag zum Bewußtsein gebracht worden; so unvermittelt er nach außen hin scheinen

[1]) Über Schopenhauer, der zeitlich wie inhaltlich eigentlich auch noch hierher gehört, siehe im übernächsten, VIII. Abschnitt, S. 112.

mochte, so wohl begründet war er doch innerlich [1]). Anderthalb Jahrzehnte lang hat dann romantische Auffassung unbestritten das Übergewicht; die etwas opponierenden Horstig und v. d. Hagen kamen neben den Namen vom Klang eines Schlegel, Arnim oder Grimm kaum ernstlich in Betracht. Bis um 1815 wieder ein Wechsel eintritt, und zwar aus den Kreisen der Romantik heraus selber. In den zwanziger Jahren stirbt dieselbe innerlich und mangels Beteiligung ab, d. h. wenigstens als Ganzes betrachtet. Ihre Einwirkungen freilich lassen sich noch auf Jahrzehnte hinaus deutlich verfolgen, besonders bei einzelnen Philosophen, ja selbst bei Uhland.

* * *

Mit Uhland hebt mehr oder minder deutlich und ausgesprochen eine neue Ära in der Geschichte des Begriffes Volkslied an [2]). Die vorhergehende Zeit von 1770 bis 1830 bildet für sich ein abgeschlossenes Ganzes, das mehrere charakteristische Merkmale zeigt. Zwei Richtungen sind darin voneinander zu unterscheiden, von denen die erste vor allen Dingen sich über das Entstehen der Volkslieder Rechenschaft zu geben suchte. In dieser Hinsicht war man sich über das Woher der einzelnen Lieder in der Mehrzahl der Fälle durchaus im unklaren. Dazu kommt, daß die Volkslieder um 1770 für die Wissenschaft und Literatur ganz neu entdeckt wurden; ihnen wendet sich in erstaunlichem Maße das allgemeine Interesse zu. Außerdem: Volkslieder als Lieder des Volkes, welch' letzteres man seit Rousseau gar nicht mehr hoch genug einschätzen zu können glaubte, sie mußten auch etwas ganz besonders Wertvolles sein. Die daraus resultierende Überschätzung in Verbindung mit der unbestreitbaren Tatsache, daß über der Herkunft der Volkslieder noch ein ungelichtetes Dunkel lag, das alles legt die Vermutung nahe: Aus dem Zusammentreffen dieser Momente ist der romantische Gedanke in seiner historischen Entstehung zu erklären, daß das Volk im ganzen der Dichter des Volksliedes sei.

---

[1]) Vgl. S. 86.

[2]) Vgl. S. 109 f.

Neben dieser Entwicklung, die auf das Entstehen des Volksliedes aus dem Volke den Hauptakzent legt, läuft dann parallel und gleichzeitig noch eine zweite etwas weniger betonte her. Sie hebt die Rezeption durch das Volk hervor, und ihr sind Volkslieder nicht Lieder, die im Volke entstanden, sondern dort gesungen sind. Der Ausgangspunkt ist auch hier Herder. Er, wie auch Goethe, dann Gräter und andere, und von den Romantikern besonders Görres und v. d. Hagen legen darauf Wert. Im allgemeinen jedoch laufen beide Richtungen wie schon bei Herder so auch in der Folgezeit ungeschieden und in ihrer Gegensätzlichkeit unbemerkt nebeneinander her. Bei Arnim [s. S. 74] ist dies ja in einem Falle aufgezeigt worden. Auch heute noch besteht dieser schon damals aufgetauchte Gegensatz, nämlich Volkslied bald als Lied im Volk, bald als solches aus dem Volk angesehen, ungemildert fort[1]; allein während man sich jetzt über denselben wissenschaftlich ziemlich klar ist, empfand man ihn früher sehr häufig nicht einmal. Daher rührte nicht zum wenigsten die Konfusion im Begriffe. Man ließ es allzulange an der nötigen Gründlichkeit und an methodischem Eindringen fehlen und ging über die eigentlichen Schwierigkeiten einfach hinweg: Fast alle Definitionen aus jener Zeit sind infolgedessen viel zu allgemein gehalten und zu gefühlsmäßig.

Diese Schwäche ist jedoch keineswegs rein zufälliger Natur. In dem ganzen behandelten Zeitraum liegt die literarische Kritik nämlich vorwiegend in Händen der Poeten selber; sie wird demgemäß weniger von der methodischen und dafür mehr von der ästhetischen Seite gehandhabt: Der Verstand spricht dabei weniger, das Gefühl fast allein. Das ist bei Beurteilung der Volkslieder nicht anders wie sonst auch. Nun kann es aber als absolut festgestellt gelten, daß mit dem Gefühl allein, und mag es auch noch so fein sein, hier nichts auszurichten ist[2]. Die Folge davon war, daß die ganze Kritik von 1770 bis 1830 mehr oder minder fehlgreifen mußte; und daß gerade die als Rationalisten verschrienen Nikolai, Gräter und Horstig im Grunde noch das

[1]) Vgl. besonders Abschnitt XI und XII.

[2]) Vgl. z. B. Brunier [„Das deutsche Lied“ S. 38].

Dauerndste zutage gefördert haben. Von den zwei Dutzend behandelten Persönlichkeiten aus diesem Zeitraume sind sicherlich zwei Drittel auch oder gar vorwiegend als Dichter bekannt. Herder, Goethe, Schlegel, Görres, Arnim, Bürger, J. H. Voß und andere waren es ja gewesen, die uns bisher an erster Stelle entgegengetreten sind. Das drückt der ersten Hälfte in der Geschichte des Begriffes Volkslied gerade ihre besondere Signatur auf: Sie liegt in den Händen von Poeten. Erst nach 1830, mit Uhland, beginnt dies anders zu werden [1]. Er ist ja auch noch bedeutend als Dichter; aber bei Beurteilung des Volksliedes tritt doch der gewiegte Germanist schon energischer in den Vordergrund, als dies bisher geschehen: Es braucht in dieser Hinsicht nur auf seine heute noch mustergültige Sammlung verwiesen zu werden. Auch Leute, wie Hoffmann von Fallersleben, Vilmar und andere sind in der Folgezeit bedeutender als Forscher wie als Dichter. Aber wie in der ersten Epoche die Poesie, so tritt hier, d. h. von 1830 bis 1883, die Philosophie störend ein. Es ist eine Periode der streitenden Gegensätze: Wissenschaft und Dilettantismus; denn die Philosophie ist hier doch nicht so recht am Platze. Das werden die folgenden Abschnitte im einzelnen bald zeigen.

[1] Siehe S. 89.

Zweite Epoche: 1830—1883.

VII.

Von Uhland zu Liliencron.

(ca. 1830—1865.)

Die Epoche von 1830 bis 1883 ist in der Geschichte des Begriffes Volkslied diejenige, welche das wenigste Allgemeininteresse beanspruchen kann. Sie vermittelt im wesentlichen zwischen der grundlegenden älteren Zeit und der bedeutsamen neusten. Hierzu kommt, daß uns einige Namen interessieren, an ihrer Spitze Uhland, dann auch Hoffmann von Fallersleben, Talvy, Hildebrand, Vilmar, Schopenhauer, Vischer, Steinthal, Liliencron und andere. Endlich war die Zeit auch für die innere Entwicklung des Begriffes Volkslied nicht wertlos, markiert sie doch einen tüchtigen Schritt vorwärts auf dem Wege von der Romantik zur Moderne. Merkwürdigerweise ist darin gerade die erste Hälfte der Epoche am fruchtbarsten gewesen. Die in den Zeitraum fallenden Philosophen vollzogen in der Hauptsache einen Rückzug auf die Romantik, den auch die Folkloristen zwischen 1865 und 1883 mit wenigen Ausnahmen nur mäßig aufzuhalten verstanden. Erst mit Scherer, Böckel, Pommer und John Meier setzt in der 80er und 90er Jahren des verflossenen Jahrhunderts wieder eine neue Strömung aufwärts ein. Hier wird in einer ganzen Reihe von Punkten das wieder aufgenommen und energisch weitergefördert, was Uhland und seine Nachfolger zuerst ausgesprochen haben.

Ein solcher Punkt ist z. B. die von Uhland hervorgehobene Bedeutung und Veranlassung des „Zersingens“ sowie des letzteren

Einwirkung auf den Charakter des Volksliedes [Schriften III, 6 f.]. Talvys Betonung einer größeren räumlichen und zeitlichen Verbreitung des echten Volksliedes [s. S. 99 f.], ein Merkmal, das in der Folge auch Vilmar [s. S. 103], teilweise Mittler [S. 105], Hildebrand [S. 106] und Menzel [S. 107], vollkommen wieder Hinrichs [s. S. 108] aufgenommen hat, schließt sich dem an. Nicht zuwenigst gehört auch Hinrichs' klipp und klare Zurückweisung aller Vorstellungen von einem mystischen Entstehen des Volksgesanges [Preuß. Jahrbücher (1863) 11, 595 u. 615] hierher. Dies sind neben anderen Zeichen allen Rückfällen zum Trotz[1]) untrügliche Beweise dafür, daß eine Wandlung gegen früher vor sich gegangen und die Romantik innerlich überwunden ist.

Dafür sprechen auch zwei äußere Momente. Einmal sind von den in diesem Abschnitt zu behandelnden 16 Personen nur zwei zugleich nennenswerte Dichter: Uhland und Hoffmann von Fallersleben, die meisten anderen aber Germanisten von Beruf. Nach dem im vorhergehenden[2]) aufgezeigten Einfluß, der von der Persönlichkeit des Beurteilers auf die Beurteilung wirkt, ist ohne weiteres anzunehmen, daß dies nicht ohne Rückschlag auf die Kritik des Volksliedes bleiben wird. Dazu kommt noch ein Zweites: Die Definitionsversuche stehen nunmehr nicht mehr so isoliert und zufällig wie früher, nicht mehr als reines Nebenergebnis und Nebensache da, sondern sie werden, wenn auch nur langsam und schrittweise, Zweck an sich. Die Zahl der größeren Schriften, die sich ausschließlich mit dem Volkslied beschäftigen, beginnt allmählich zu wachsen. Von Uhlands bekannten und ausführlichen Abhandlungen über Talvys „Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen“ und

[1]) So z. B. bei Uhland, Schriften I, 24 (1830 f.) und III, 11 (1845); Soltau, „Volkslieder“ S. LXVI; Wackernagel, Literaturgeschichte I, 397, Schweiz. Museum I, 358 und II, 247 und sonst; Vilmar, Nationalliteratur S. 224 f.; Mittler, Deutsche Volkslieder S. VI; Hildebrand, Materialien I, 54 Anm. und I, 108 Anm. und J. L. Hoffmann, Das deutsche Volkslied S. 68 ff.

[2]) Siehe S. 86 f.

Vilmars „Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes“, über die allerdings viel später veröffentlichten, aber doch schon hierhergehörigen „Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes“ von Hildebrand bis zu J. Hoffmanns Artikel: „Das deutsche Volkslied seinem Wesen nach geschildert“ und Hinrichs' Aufsatz: „Die poetische und musikalische Lyrik des deutschen Volkes“ bricht die Kette längerer Untersuchungen über das Volkslied nicht mehr ab.

Beides: das Übergehen der Kritik in die Hände der zunftmäßigen Germanistik und die gesonderte Behandlung des Volksliedes in größeren und besonderen Schriften bedingen einen neuen Kurs, dessen unvermeidliche Begleiterscheinung es ist, daß das Volksliedinteresse von einem Allgemeininteresse des gebildeten Laien zu einem Spezialinteresse der Berufsfolkloristik wird. Von 1770 bis 1830 etwa ist die Volksliedfrage geradezu eine Macht im öffentlichen literarischen Leben. Das wird nun anders: Schon von 1815 an machen sich dafür Anzeichen geltend; nach 1830 kann es als durchgedrungen gelten. Dieses Beschränktsein auf einen engen Kreis ist ein bemerkenswertes Zeichen in der Geschichte unseres Wortes, das bis in die neuste Zeit hinein seine Geltung nicht verlor. Erst seit ungefähr zwei Jahrzehnten scheint sich das wieder ändern zu wollen, nicht unbeeinflußt durch das Interesse, das der Kaiser der Frage entgegengebracht hat[1]). Bedingt unter diesen Umständen die Epoche von 1883 bis heute wieder eine eingehendere Betrachtung, so kann dafür die der nunmehr im einzelnen zu behandelnden Zeit nach 1830 etwas kürzer gefaßt werden. Nur Uhland verlangt auch hiervon eine Ausnahme.

---

1. Uhland.

Es ist zweifellos, daß vor Uhland keiner so voraussetzungslos, kritisch und als wirklicher Forscher sich der Frage nach dem Wesen des Volksliedes zugewendet hat. Und Uhland selber wieder

[1]) Vgl. darüber Uhl [Winiliod S. 397 f.], der auch weitere Literatur angibt.

hat sich „mit keiner seiner gelehrten Arbeiten ... länger und mit so ausdauernder Liebe und Hingebung beschäftigt, als mit der über das Volkslied“ [1]) [Fr. Pfeiffer im Vorwort zu Bd. 3 der Schriften S. V]. Allein das alles darf uns nicht abhalten, gleich eingangs gegen eine Überschätzung Front zu machen, die vielfach hervorgetreten ist [2]), wenigstens soweit die Weiterentwicklung des Begriffes selbst in Betracht kommt. In dieser Hinsicht steckt Uhland doch noch sehr tief in den Anschauungen der Romantik, und hat er sich von schwerwiegenden Unklarheiten nicht freizuhalten vermocht. So wenn er Schriften III, 11 von der „Beteiligung eines ganzen Volkes am Liede“ spricht, eine Stelle, die erst in ihr wahres Licht gerückt wird, wenn wir eine zweite, Schriften I, 24, daneben halten, wo es sogar heißt: „Es ist nicht bloße Redeform, daß die Völker dichten.“ Wüßten wir nicht, daß dies von Uhland stammt, wir könnten es zweifellos ebensogut auch den Grimm oder Schlegel zuschreiben. Fischer kann in der Einleitung zur Neuausgabe der „alten hoch- und niederdeutschen Volkslieder“ [Ed. Cotta S. 17] nicht umhin, zu bemerken: „Vielleicht ist es noch eine leichte Nachwirkung der Romantik (bei Uhland), welche das Gute immer in der Vergangenheit sucht.“ Doch liegt andererseits in diesem Punkte auch wieder ein Verdienst Uhlands. Gerade das Volkslied des Mittelalters hat er mit feinem Verständnis erfaßt und dargestellt.

Für seine Ansichten vom Entstehen des Volksliedes sind zwei Äußerungen sehr bezeichnend, die eine vom Jahre 1830, die andere in ihrer letzten Fassung von 1845. 1830 heißt es [Schriften I, 24]: „Der Drang, der dem einzelnen Menschen inwohnt, ein geistiges Bild seines Wesens zu erzeugen, ist auch in ganzen Völkern als solchen schöpferisch wirksam, und es

[1]) Die Einleitung zur „Abhandlung über die deutschen Volkslieder“, z. B. hat er mehrfach angefangen und umgearbeitet, so am 8. November und 27. Dezember 1836; 29. März 1840; 17. Januar 1842 und auch sonst, und erst am 29. Dezember 1845 endgültig fertiggestellt.

[2]) Reuschel z. B. meint, Streifzüge S. 169f., daß die „Abhandlung über die deutschen Volkslieder“ auch heute „noch unerreicht dasteht“. Andere drücken sich ähnlich aus; zweifellos ist das, wörtlich genommen, zu viel gesagt.

ist nicht bloße Redeform, daß die Völker dichten. Darin eben, in dem gemeinsamen Hervorbringen, nicht in dem nur äußerlichen Merkmale der Verbreitung, haftet der Begriff der Volkspoesie und aus ihrem Ursprunge ergeben sich ihre Eigenschaften." Dieser stark an romantische Auslassungen erinnernden ersten Stelle gegenüber ist die zweite stilistisch viel vorsichtiger und präziser abgefaßt. Daß wir dabei den Feststellungen Wackernagels und Talvys einen entschiedenen Einfluß einzuräumen haben, ist wenigstens sehr naheliegend. In der mit außerordentlicher Sorgfalt ausgefeilten[1]) und sicherlich Uhlands endgültige Meinung repräsentierenden Einleitung zur „Abhandlung über die deutschen Volkslieder" [Schriften III, 11 (1845)] heißt es: „Obgleich (aber) ein geistiges Gebilde niemals aus einer Gesamtheit, einem Volke unmittelbar hervorgehen kann, obgleich es dazu überall der Tätigkeit und Befähigung Einzelner bedarf, so ist doch, gegenüber derjenigen Geltung, die im Schriftwesen der Persönlichkeit und jeder besondersten Eigenheit oder augenblicklichen Laune des Dichters zukommt, in der Volkspoesie das Übergewicht des Gemeinsamen über die Anrechte des Einzelnen ein entschiedenes." Hier wird schon mit Recht wenigstens darauf hingewiesen, daß „ein geistiges Gebilde" immer nur einem einzelnen seine Entstehung verdanken kann. Allerdings sind solche einzelnen Urheber der Volksgesänge, wie die „Geschichte der altdeutschen Poesie" [Schriften I, 24] ausführt, meist unbekannt oder bestritten: „Dichter von gänzlich hervorstechender Eigentümlichkeit können hier schon darum nicht als dauernde Erscheinung gedacht werden, weil die mündliche Fortpflanzung der Poesie das Eigentümliche nach der allgemeinen Sinnesart zuschleift und nur ein allmähliches Wachstum gestattet."

In dieser Bemerkung aus dem Jahre 1830 liegt, wie sich gleich noch weiter zeigen wird, der bedeutendste Fortschritt, den wir Uhland zu verdanken haben. Den Wert derselben scheint er auch selber richtig eingeschätzt zu haben, denn 15 Jahre

[1]) Siehe S. 91 Anm. 1.

später, Schriften III, 11 f., bringt er sie mit nur geringfügigen stilistischen Änderungen nochmals zum Abdruck. An der obigen Stelle — und sie ist wichtig genug, um vollständig zitiert zu werden — fährt er dann fort: „Bedingt ist diese Beteiligung eines ganzen Volkes am Liede dadurch, daß in jenem die Geistesbildung nach Art und Grad so weit gleichmäßig verteilt sein muß, um einer durchgreifenden Gemeinschaft des geistigen Hervorbringens und Genießens stattzugeben. Im Begriffe der Volkspoesie und im Worte selbst liegt nicht bloß die eine Anforderung, daß die Poesie volksmäßig, sondern auch die andere, daß die gemeinsame Bildung und Sinnesart des Volkes poetisch geartet sei. Vollständig wird letzteres dann zutreffen, wenn ... von denselben Einflüssen das Gesamte vom Geiste stammende Volksleben durchdrungen und darnach in Sprache, Geschichte, Glauben, Recht und Sitte ausgeprägt ist. Hat nun dieses poetisch gestimmte Gesamtleben sich zu Liedern gestaltet, dann sind es die wahren und echten Volkslieder." Man könnte allerdings fragen: Wie bringt es „dieses poetisch gestimmte Gesamtleben" fertig, sich zu Liedern zu gestalten? Offenbar ist auch ein Uhland sich über diese schwierigen Fragen nach dem Entstehen des Volksliedes in Augenblicken nicht recht klar gewesen und hat geschwankt. Als Kern seiner Anschauungen darf man aber vielleicht folgendes herausschälen: Jedes Volkslied ist zwar zuerst von einem einzelnen gedichtet; aber die untereinander und mit dem Dichter etwa auf derselben geistigen Stufe stehende Menge kann damit wie mit eigenem Besitztum schalten, wobei „die mündliche Fortpflanzung der Poesie das Eigentümliche nach der allgemeinen Sinnesart zuschleift" [III, 11].

Wie das im einzelnen möglich war, und was dabei herauskam, kurz Veranlassung und Bedeutung des „Zersingens", wenigstens für die äußere Form, hat Uhland mit feinem Verständnis herausgefunden. In der mehrfach erwähnten Vorrede zu der „Abhandlung über die deutschen Volkslieder" [Schriften III, 6 f.] sagt er in prägnantester Form, was darüber überhaupt zu sagen ist: „Außer den absichtlichen Umwandlungen im Sinn und für den Gebrauch einer anderen Zeit führten Vergeßlichkeit, Mißverstehen, vor-

herrschender Bedacht auf die Singweise, die vielleicht allein den Text noch fristete, zu allmählicher Entstellung und Zersetzung des letzteren; Stücke verschiedener Lieder auf denselben Ton warf man zusammen, besonders wenn zugleich der Inhalt einigen Anklang darbot; die Gewohnheit, in Liederbüchern nur die ersten Gesätze mitzugeben, ließ die folgenden verloren gehen, und sie wurden durch neue oder aus anderen Liedern herübergenommene ersetzt... So konnte sich aus altem und neuem Wirrsal die Meinung bilden, als gehöre die Zerrissenheit, das wunderliche Überspringen, der naive Unsinn, zum Wesen eines echten und gerechten Volksliedes. Schon die bessere Beschaffenheit anderer Lieder gleichen Stils weist darauf hin, daß auch dem nun zerrütteten die ursprüngliche Einheit und Klarheit nicht werde gefehlt haben."

Das sind in der Tat goldene Worte, die auch in der Gegenwart zum Fortwirken berufen waren [1]). Endlich hat Uhland auch noch in einem anderen Punkte, der Bedeutung der Melodie, ein gesundes Urteil bewiesen, wenn er meint: „Immerhin mochten die Lieder oft nur ihrer Singweise die Aufnahme verdanken" [Schriften III, 5]. Mehrfach [Schriften III, 6 u. Volkslieder S. 982] weist er auf den Einfluß der Weise auf das Wort hin. Ebenso erkennt er einerseits an, daß wirklich echte Volkslieder „durch viele Geschlechter unvertilgbar fortbestehen" [Schriften I, 27]. Andererseits jedoch vertritt er den Standpunkt, daß die Volkspoesie in dem Maße zurückweiche, in welchem die literarische Bildung und die mit ihr verbundene Herrschaft dichterischer Persönlichkeit vorschreite, und daß dieselbe nur da noch lebe und blühe, wo eine Literatur noch nicht oder nicht mehr vorhanden ist [Nach Schriften I, 28].

Alles in allem ist Uhland in seiner Stellung zum Begriff des Volksliedes ein rechter Mann des Übergangs, den er an sich selbst zur Anschauung bringt, ein wahrer Januskopf: Rückwärts noch häufig stilistisch und inhaltlich sich an die Romantik anlehnend, vorwärts jedoch von klarem, offenem Blick für verschiedene Vorgänge im Leben desselben. Eine einzige Seite seiner Schriften

[1]) Vgl. etwa S. 171 f. u. S. 185 Anm. 2.

[1, 24] beleuchtet diesen Gegensatz aufs grellste. Da heißt es zuerst: „Darin eben, in dem gemeinsamen Hervorbringen ... haftet der Begriff der Volkspoesie, und aus ihrem Ursprunge ergeben sich ihre Eigenschaften." Hier also ist es das Entstehen im Volke, das dem Volksliede sein spezifisch Volkstümliches verleiht. Ein paar Zeilen weiter jedoch meint er, daß „die mündliche Fortpflanzung der Poesie das Eigentümliche nach der allgemeinen Sinnesart zuschleift". Im ersten Falle verdankt das Volkslied seinen Stil und Charakter hauptsächlich dem Dichter und dem „Hervorbringen", im zweiten dem Sänger und der „Fortpflanzung". Auf jenes legt die Zeit vor, auf dieses die Forschung nach Uhland das Hauptgewicht. Bei ihm aber tritt zum ersten Male [1]) der Umschwung ein, den man in der Regel wohl mehr dunkel gefühlt als klar erkannt hat. Darauf beruht sein Verdienst, und dadurch sticht er angenehm ab von denen, die unmittelbar auf ihn folgen, und denen wir nunmehr unser Augenmerk zuzuwenden haben.

---

2. Die dreißiger Jahre.

Aus dem Jahrzehnt von 1830 bis 1840 sind Wolff, v. Erlach, v. Soltau und Wackernagel zu nennen, deren Definitionen in mehreren Punkten Übereinstimmung zeigen. Die Sammlung Wolffs, welche Soltau, 100 historische Lieder S. XXXIX „in jeder Beziehung liederlich" nennt, kommt für uns insofern in Betracht, als sie durch ihre Zusammensetzung Schlüsse auf Wolffs Ansichten vom Wesen des Volksliedes zuläßt. Sein Versuch, der Bedeutung des (historischen) Volksliedes näher zu kommen, muß als mißlungen bezeichnet werden. Er betont dessen schlichten Sinn, „der ruhig, aber doch mit herzlichem Anteil erzählt, was er erlebt und angeschaut" [Historische Volks-

1) Friedrich Schlegels ähnliche, oben S. 72 zitierte Äußerung über das „Zersingen" bezieht sich nur auf dessen Bedeutung für das Entstehen, nicht auch den Charakter des Volksliedes.

lieder S. VI]. Seine Kurzlebigkeit, die es selbst in seinen besten Zeiten durch neue Ereignisse verdrängt werden ließ, verkennt er nicht. Für die neuere Zeit, die bei den Deutschen „eine Dichtkunst“ [d. h. Kunstdichtung] einführte, will er ein historisches Volkslied nicht mehr gelten lassen [a. a. O. S VIf.]. Es ist das alte Lied: das Volkslied steht auf dem Aussterbeetat.

Bei dem nächsten, v. Erlach, treten in bemerkenswerter Weise zum ersten Male die „volkstümlichen Lieder“, eine Bezeichnung, die der 5. Band der Erlachschen Sammlung als Untertitel führt, in Gegensatz zu den eigentlichen Volksliedern. Worin der Unterschied besteht, ist bei Erlach freilich nicht recht zu erkennen, warum etwa das „Heidenröslein“ oder „Was frag' ich viel nach Geld und Gut“ volkstümlich sein sollen, während „Freude, schöner Götterfunken“, oder: „Ich hab' meine Sach' auf nichts gestellt“ als wirkliche Volkslieder gelten. Erlachs Volksliedbegriff ist überhaupt außerordentlich weit. Das entscheidende Kriterium ist für ihn einzig und allein die Rezeption durch das Volk. Alles, was „sowohl durch Gesang als Text ansprach, und gleichsam im Munde des Volkes überging“[1]) [Vorerinnerung zu Volksliedern S. IX], ist ihm auch Volkslied. So ist „der ganze 4. Band... ausschließlich den Volksliedern der neueren und neuesten Zeit von allgemein bekannten und minder bekannten Volkslieddichtern gewidmet“ [a. a. O. S. IX]; und der 3. Band enthält Gedichte „von den vorzüglichsten Dichtern des 17. Jahrhunderts“ [Volkslieder III, 618], so von Wekherlin, Spee, Opitz, Flemming und vielen anderen. Von Simon Dach wird ziemlich viel wiedergegeben, — nur nicht dessen einziges wirkliches Volkslied, „Ännchen von Tharau“. Talvy urteilt Charakteristik S. 11 zutreffend: „Herr von Erlach dehnt den Begriff von den Liedern des Volkes zu dem der Lieder eines Volkes aus. Hier finden wir die „Braut von Korinth“ als deutsches Volkslied.“ Nur kann man hinzufügen, daß die Lieder eines Volkes im Sinne v. Erlachs doch zugleich auch Lieder des Volkes sein müssen, da die Rezeption durch das Volk Bedingung ist. Ob der Verfasser solcher Lieder

[1]) Vgl. S. 70 Anm. 1.

bekannt oder nicht bekannt war, erschien ihm, wie die zuletzt erwähnte Stelle aus der „Vorerinnerung" S. IX zeigt, nebensächlich.

Gerade daran nahm v. Soltau Anstoß. In der Vorrede zu seinen „hundert deutschen historischen Volksliedern" [S. XXXIX] meint er, v. Erlach habe „den Begriff des Volksliedes gänzlich aufhebend Hunderte von Liedern bekannter Dichter des 16. bis 19. Jahrhunderts aufgenommen, die niemals Volkslieder gewesen". Also darauf, daß der Dichter unbekannt sei, kommt es auch ihm hauptsächlich an: „Bekanntlich ist es eine Eigentümlichkeit der Volkslieder," heißt es ähnlich a. a. O. S. LXVI, „daß die Dichter derselben in der Regel unbekannt sind; namentlich die durch besondere Umstände im ganzen Volke schnell von Mund zu Mund verbreiteten Volkslieder in eigentlichster und engster Bedeutung sind zu aller Zeit unbekannter, höchstens sagenhafter Herkunft gewesen."

Auch Wackernagel steht auf dem Standpunkte, daß das Unbekanntsein des Verfassers ein wesentliches Merkmal der Volkspoesie sei, daß es dem echten Volkslied zuwiderlaufe, „den Namen des Verfassers anzugeben und so demselben ein Recht zu sichern, das doch allein in der Kunstpoesie und nur unter gelehrten Dichtern von Bedeutung war" [Literaturgesch. I, 397 (1872)], ja daß die Geschichte der Poesie überhaupt überall „mit Dichtungen ohne Dichternamen" [„Schw. Museum für histor. Wissenschaften" (1873 f.) I, 359] beginne. Diese Auffassung steht in engstem und logischem Zusammenhang mit Wackernagels ganzer Theorie, daß das Volkslied „vollkommenes Gemeingut und darum eine gemeinsame Schöpfung des ganzen niederen Volkes" sei [Schweiz. Museum II, 247]. Noch schroffer tritt diese Anschauung schon 1837 im Schweizerischen Museum I, 358 zutage, wo es zunächst von den „altepischen Anschauungen" überhaupt, dann in engerem Sinne von den Volksliedern heißt, daß sie „nicht das Werk eines einzelnen in vereinzelter Tätigkeit dastehenden Dichtergeistes seien: sie sind Anschauungen des gesammten Volkes; nicht einer, sondern die ganze Nation ist der Dichter gewesen". Doch fügt Wackernagel sofort hinzu: „Natürlich kann jede Schöpfung zuerst nur auf

einem Punkte entsprungen sein; einen ersten Dichter muß jede Sage, jedes Märchen besessen haben: Aber dieser Eine schuf aus der Seele des Volkes, nicht als Einer, sondern nur als Organ und als zufälliges Organ der Gesamtheit" [Schw. Museum I, 358][1]). Wackernagel meint damit zweifellos, daß das Milieu — denn etwas Reales läßt sich sonst unter „Seele des Volkes" nicht vorstellen — dem dichterischen Erzeugnis schon im Entstehen den Stempel der Objektivität aufgedrückt habe.

Andererseits ist er wieder überzeugt, daß letztere in der Regel erst im weiteren Fortleben eines Liedes zustande kommt, und zwar infolge der mündlichen Überlieferung; denn „bei der muß sich, wenn sie irgend durchgreifend ist, alles das von selbst beseitigen, was nicht in Geist und Mund aller Stammes- und Sprachgenossen gleichsam freiwillig wiederklingt" [Schweizerisches Museum I, 359]. Alle üben hier „das unbeschränkte Recht des Mitdichtens, das Recht, so lange zu ändern, auszulassen und zuzusetzen, bis auch diese äußerliche Objektivierung allen gerecht, bis sie keine individuelle mehr ist" [a. a. O. S. 359][2]). Möglich wird dieser Vorgang natürlich nur dadurch, daß den Volksliedern „ein längerer Bestand" [Literaturgesch. I, 260] beschieden ist. Durch ihn kommt dann schließlich auch [vgl. Literaturgesch. I, 259 f.] jener bekannte und besondere Charakter des Volksliedes heraus, den er selbst a. a. O., aber auch sonst [Schweiz. Museum I, 359; II, 247; Literaturgesch. I, 119, 259, 394] beschreibt. Als ebenso einfach wie die Worte desselben stellt er sich die Weise vor, nur daß sie „dem Wechsel und der Verderbnis noch am wenigsten ausgesetzt sein mochte" [Literaturgesch. I, 394]. Im ganzen verdient Wackernagel weniger Beachtung durch die Neuheit seiner eigenen Gedanken als durch das, was er aus den Gedanken anderer machte. Es zeigt sich bei ihm in typischer

[1]) Derselbe Gedanke findet sich übrigens auch Schweiz. Museum II, 247 f. und Literaturgesch. I, 259 f. Man greift wohl kaum fehl, wenn man seine Quelle bei A. W. Schlegel sucht, mit dessen Ausführungen [s. oben S. 70] er im wesentlichen übereinstimmt.

[2]) Das „Zersingen" wird von Wackernagel ferner gewürdigt Literaturgesch. I, 259, 260 u. 394.

Weise, wie auf unserem Gebiete einzelne Bemerkungen immer wieder aufgegriffen werden. Überhaupt hat die ganze Zeit von 1830—1840, abgesehen von Uhland, nichts Neues oder Bedeutsames zutage gefördert. Erfreulicher ist in dieser Hinsicht das nächste Jahrzehnt.

---

3. Die vierziger Jahre.

An der Spitze dieses Zeitraumes steht eine Frau, Therese Albertine Luise von Jakob, mit ihrem Schriftstellernamen Talvy. Was sie gibt, ist von einer wohltuenden, bei unserem Gegenstande seltenen Klarheit und noch mit modernster Forschung durchaus vereinbar. Daß ihre Definition nicht zu „der" Definition des Begriffes Volkslied geworden ist, liegt wohl in der Hauptsache darin, daß sie die einzelnen wesentlichen Momente nicht scharf genug unterstrichen und hervorgehoben und Wichtiges zu kurz und unauffällig abgetan hat, so daß es wohl manchem ganz entgangen ist, sehr zu Unrecht. —

„Wir verstehen nicht unter Volkspoesie", meint sie, „alle diejenige Poesie, welche von dem gemeinen Volke gelesen und gesungen wird." (Auch die Bibel gehört in diesem Falle dazu.) Denn dies alles ist „dem Volke immer nur gegeben, nicht im Volke erzeugt". Dann müßte man ja auch eine Menge von Opernarien als Volkslieder bezeichnen, die im Volke sehr verbreitet sind, wie etwa Stücke aus dem „Freischützen", von dem Talvy versichert, „daß die Negersklaven in Westindien das Hochzeitslied aus derselben Oper zu singen und nach dem Takte von „schöner, grüner Jungfernkranz" Schiffe an das Ufer zu ziehen pflegten". Doch gibt sie zu, daß „alle diese Lieder in einem gewissen Sinne volkstümlich genannt werden können" [Charakteristik S. 9 f.]. Am bemerkenswertesten ist der Passus: „Unter Volkspoesie... verstehen wir nur solche Erzeugnisse, die vom Volke selbst ausgegangen sind oder noch ausgehen, und auf die Entwicklung desselben entschiedene Einwirkung gehabt oder noch haben. — Diesen schließen sich

natürlich auch die ererbten Güter des Volkes an, d. h. diejenigen Gedichte, die zu einer Zeit Besitz der ganzen Nation waren und teilweise auch von Dichtern der höheren Klassen verfaßt wurden, jetzt aber schon längst ausschließliches Eigentum des geringeren Volkes sind, wie z. B.... teilweise die deutschen und britischen Volkslieder" [Charakteristik S. 10].

Talvy unterscheidet also schärfer als ihre Vorgänger zwei ihrer Entstehung nach verschiedene Arten: 1. „Erzeugnisse, die vom Volke selbst ausgegangen sind", und 2. „ererbte Güter des Volkes, die... teilweise auch von Dichtern der höheren Klassen verfaßt worden", wenn sie auch ersteren den Vorzug gibt. Aber beide läßt sie als wirkliche Volkslieder gelten. Und zu beiden macht sie je eine sehr feine Bemerkung von besonderem Wert. Daß Volkslieder Lieder aus dem Volke seien, war schon verschiedentlich ausgesprochen worden. Aber Talvy fügt hinzu: Sie müssen dabei „auf die Entwicklung desselben [d. h. des Volkes] entschiedene Einwirkung gehabt oder noch haben". Danach ist nicht mehr jede Reimerei eines Bauern ein Volkslied, wie es aus den üblichen Definitionen herausgelesen werden kann, und wie wohl niemand im Ernste behaupten wird, sondern nur dasjenige Produkt eines Mannes aus dem Volke, das auch wirklich in breitere Schichten des Volkes gedrungen ist.

In einer zweiten Bemerkung stellt Talvy fest, daß selbst Lieder „von Dichtern der höheren Klassen" Volkslieder sein können, wenn sie „zu einer Zeit Besitz der ganzen Nation waren". Auch das ist nichts Neues[1]). Aber diejenigen, die es so einfach ausgesprochen haben, die schieden damit Volkslieder nicht von volkstümlichen und Gassenhauern. Talvy setzt deshalb hinzu: Solche ererbte Güter müssen „aber schon längst ausschließliches Eigentum des geringeren Volkes" geworden sein, d. h. sie müssen auf ein gewisses Alter im Munde des Volkes zurückblicken können. Neben diesen ihren wichtigsten Feststellungen tritt die allgemeine Charakterisierung des Volksliedes, die sie

---

[1]) Siehe z. B. Goethe S. 46, Fr. Schlegel S. 72, Arnim S. 74, Horstig S. 79, Görres S. 82 und v. Erlach S. 96.

Charakteristik S. 390 und S. 444 gibt, vollständig in den Hintergrund, zumal dieselbe auch nicht ohne Widerspruch geblieben ist [1]).

Alles in allem dürfen wir der herrschenden Auffassung entgegen wohl sagen: Talvys Definitionsversuch des Begriffes Volkslied gehört von allen bis heute unternommenen zu den einwandfreisten, wenn auch sein Wert nicht entsprechend gewürdigt wurde.

Weniger als die Talvys befriedigt die Definition eines anderen, bei dem man in Anbetracht seiner vielfachen Beschäftigung mit Volksliedern von vornherein eher etwas Besonderes erwarten würde: Hoffmann von Fallersleben. Er läßt sich nur auf die Aufzählung „einiger äußerer Kennzeichen des eigentlichen Volksliedes" ein, die er in einem am 15. Juni 1840 in den beiden damaligen Breslauer Zeitungen erlassenen Aufruf zum Einsenden Schlesischer Volkslieder macht [nach Schles. Volkslieder S. IVf.]: Die Vernachlässigung der metrischen Form, die Unreinheit der Reime, sowie die häufige Wiederkehr charakteristischer Beiwörter und gewisser Lieblingsredensarten [2]).

Dagegen hat Hoffmann von Fallersleben für die Geschichte unseres Begriffes das Verdienst, eine erste Bestimmung des volkstümlichen Liedes gegeben zu haben. Als solche bezeichnet er [Vorrede zur 1. Aufl. der „volkstümlichen Lieder" S. XXI] in einem gewissen Gegensatze zu den Volksliedern „diejenigen Lieder neuerer Dichter, welche sich das Volk angeeignet hat". Doch wird er diesem Programm selber untreu, wenn er unter dem Titel: „Volkstümliche Lieder" etwa: „Es waren zwei Königskinder" und „Den liebsten Buhlen, den ich han" aus dem 15., „Ach Gott, wie weh tut scheiden", „Es ritten drei Reiter zum Tor

---

[1]) Talvy bezeichnet „den Geist der deutschen Lieder" als „entschieden heiter", und zwar an beiden oben angegebenen Stellen. Uhl dagegen meint z. B.: „Es gibt neben den traurigen Volksliedern selbstverständlich auch fröhliche, doch sind sie weit seltener" [Das deutsche Lied S. 151]. Doch nähert sich Talvys Auffassung Böckel [vgl. unten S. 148], während Brunier, Das deutsche Lied S. 40, wieder die Sentimentalität hervorhebt.

[2]) Siehe noch S. 148 Anm. 4.

hinaus" und „Gestern Abend ging ich aus" aus dem 16. Jahrhundert bringt. Es scheint fast, als ob Hoffmann von Fallersleben im letzten Grunde alles als „volkstümliches Lied" galt, was noch gesungen wurde. Volkslieder wären ihm danach eher die volkstümlichen Lieder einer früheren Zeit, die im lebendigen Volksgesang der Gegenwart bereits abgestorben waren. Widerspruchsfrei hat er seine Auffassung jedenfalls nicht zur Darstellung gebracht.

Dasselbe Urteil kann man auch über Vilmar fällen; die Kritik ist ihm überhaupt nicht sonderlich günstig gewesen. Über seine folkloristische Hauptschrift, das „Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes" urteilt Uhl, „Das deutsche Lied" S. 240, es sei ein Büchlein, „dessen Lektüre nicht viel schaden, aber auch nicht viel nützen kann", und noch absprechender sein Biograph Ed. Schröder, demzufolge man dem „Handbüchlein" „nur einzelne schöne und treffende Beobachtungen und Ausführungen, keine energische Förderung der wissenschaftlichen Aufgaben nachrühmen (kann)" [Allgem. deutsche Biogr. XXXIX, 722]; ihnen schließt sich als dritter Berger an: „Auch Vilmars Darstellung der deutschen Volkspoesie ist von dem Grundgedanken beherrscht, daß es in den älteren Zeiten keine Dichter gegeben habe, sondern nur einen Herz und Mund aller Volksgenossen in gleicher Weise erfüllenden Gesang" [Volksdichtung S. 83].

Wirklich ist Vilmar in diesem Punkte, d. h. der Ansicht vom Entstehen des Volksliedes fast romantischer als die Romantik selbst. Als wahre Volkslieder gelten ihm im Gegensatz zu den von neueren bekannten Dichtern herrührenden „Liedern für das Volk" nur „Lieder aus dem Volk" [Nationalliteratur[19] S. 227]. Aber wie können diese im Volke entstanden sein? „Wer hat diese Lieder verfaßt? und wo sind sie gedichtet worden? Niemand, könnte man antworten, niemand hat sie verfaßt und nirgends sind sie gedichtet worden, von allen vielmehr und überall[1])...

[1]) Eine ebenso paradoxe Äußerung findet sich auch bei Böckel [„Oberhessen" S. LIX]: „Entstanden ist das Volkslied niemals." Die Zusammenstimmung Vilmars und Böckels geht überhaupt teilweise sehr weit. Vgl. überdies Schläger, unten S. 162.

Zudem wissen wir, daß überall, wo noch bis jetzt ursprünglicher, nicht durch die moderne Bücherpoesie angefressener Volksgesang vorhanden ist, die neuen unter dem Volke umlaufenden Lieder von Gesellschaften verfaßt werden; einer dichtet, oder singt vielmehr eine Strophe; ein anderer setzt die zweite, ein dritter die dritte hinzu, wie es die Stimmung und die Lust des fröhlichen Augenblicks dem einen oder anderen eingibt" [a. a. O. S. 224 f.]. Wenn dies auch hin und wieder vorkommen mag, so bleibt doch fraglich, ob solche improvisierte Liedchen wirklich zu den „unter dem Volke umlaufenden" und viel und oft gesungenen gehörten.

Und doch ist gerade dieser Punkt auch für Vilmar wesentlich für den Begriff des Volksliedes. Denn „nur durch den Gesang [1]) (endlich) wird die Dauer des Liedes, ja gewissermaßen seine Unsterblichkeit, gesichert. Gesungen muß ein Lied worden sein, von Vielen gesungen [2]) und lange gesungen, wenn wir es für ein rechtes Volkslied halten sollen" [Handbüchlein S. 7]. Diese zweifellos richtige Bemerkung genügt jedoch Vilmar noch nicht. Um den Begriff ganz zu erschöpfen, muß noch ein weiteres Moment hinzutreten: „Freilich solche Lieder haben wir viele gehabt, welche von Vielen gesungen und lange gesungen worden sind, ohne daß wir sie darum für Volkslieder zu halten hätten; wo die oben kurz berührte Eigenschaft fehlte, da macht allerdings der Gesang allein das Lied noch nicht zum Lied" [a. a. O. S. 7]. Diese „oben kurz berührte Eigenschaft" ist die poetische Unschuld und innere Wahrheit des Volksliedes, kurz sein Charakter, der anspruchslos, einfach, kunstlos und ungekünstelt ist [3]) sowie die wahre und starke Empfindung [4]). Entstanden ist „die konkrete Anschaulichkeit, die Wahrheit, welche aus diesen Liedern, selbst aus denen geringeren Wertes uns so ansprechend entgegentritt, zum größten Teil" durch das Publikum,

---

[1]) Über den Charakter der Melodie als ein dem des Textes entsprechender finden sich treffende Bemerkungen Nationalliteratur S. 224.

[2]) Vgl. unten S. 179.

[3]) Vgl. Handbüchlein S. 4; Nationalliteratur S. 220 u. 224.

[4]) Vgl. Nationalliteratur S. 223 u. 224.

für das sie berechnet waren; denn „ein allgemeines, formloses Publikum, wie den heutigen Dichtern, stand den Sängern der Volkslieder nicht vor Augen; es ist ein bestimmter, aber dem Dichter in Leben, Sinn und Sitte nahe verwandter Kreis, den sie vor sich haben“ [Handbüchlein S. 3]. Zusammenfassend sind für Vilmar Volkslieder viel und oft gesungene Lieder von einfachem, ansprechendem Charakter, die im Volke selber entstanden. Wie sie entstanden sind, ist ihm nie so klar geworden, daß er es auch andern klargemacht hätte. Anerkennenswert bleibt es, daß er allzu großer Freigebigkeit mit dem Begriffe mehrfach [Handbüchlein S. 1, 9 u. 10] und scharf entgegengetreten ist. und daß ihm vor allem eine große Anzahl historischer Volkslieder diesen Titel „nur mittels argen Mißbrauchs“ [a. a. O. S. 10] tragen.

Im großen und ganzen schließt Vilmar die vierziger Jahre, die sich überhaupt als relativ fruchtbar für die Erkenntnis des Volksliedes gezeigt haben, nicht unwürdig ab. Daß als Volkslieder nur Lieder gelten könnten, die auch wirklich ins Volk gedrungen wären und sich dort weitere Kreise auf längere Zeit erobert hätten, ist nie zuvor so scharf ausgesprochen worden, wie in diesem Jahrzehnt. Leider muß man feststellen, daß die nächsten 15 Jahre sich nicht ganz auf der Höhe gehalten haben, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts bereits erreicht war. Vielleicht darf man darin schon eine Einwirkung der um diese Zeit einsetzenden Definitionen von Philosophen sehen, von denen besonders die ersten in arger Mystik schwelgten. Streng chronologisch hätten wir uns nunmehr ihnen zuzuwenden; doch möge wegen des nicht bloß äußerlichen Zusammenhanges, der zwischen Talvy, Hoffmann von Fallersleben und Vilmar einerseits, und den nichtphilosophischen Kritikern aus dem Schluß des Zeitraumes von 1830—65 andrerseits besteht[1]), dieser zuerst behandelt werden.

4. Schluß des Zeitraumes.

Es kommen zwar noch ebenso viele Personen in Betracht, wie in der ganzen Epoche von Uhland bis Vilmar insgesamt.

[1]) Vgl. S. 109.

Aber über mehrere kann mit wenigen Worten hinweggegangen werden; und sie verdienen selbst diese teilweise nur, um den Zusammenhang aufrecht zu erhalten, nicht etwa des eigenen Neuen wegen.

Kurz und klar zeichnet der erste, Simrock, seine Stellung: „Unter Volksliedern sind hier [d. h. in seiner Sammlung deutscher Volkslieder], nach dem wahren Sinn des Wortes nur solche Lieder verstanden, die aus dem Volke selbst hervorgegangen, die Kennzeichen dieses Ursprungs in ungekünstelter Gestalt und einfach herzlicher Sprache nicht verleugnen. Lieder gebildeter Dichter, die beim Volke Eingang gefunden haben und beliebt geworden sind, bleiben einer künftigen Sammlung deutscher Lieblingslieder vorbehalten. — Den soeben kurz angedeuteten Unterschied zwischen Volksliedern und beliebten Liedern wissen nur wenige zu fassen... Auch „des Knaben Wunderhorn“... enthält viele ältere Gedichte, die keineswegs aus dem Volke entsprungen sind“ [Deutsche Volkslieder S. 592, Anm.]. Ganz konsequent ist sich aber auch Simrock nicht geblieben. Obwohl er ausdrücklich „Lieder gebildeter Dichter“ ausschließen will, bringt er z. B. als Nr. 132 „Ach, wie ist's möglich dann“ von Helmina von Chezy[1]).

Mittler, der bekannte Herausgeber „Deutscher Volkslieder“, will nur die „bedeutenderen Lieder“ bringen und sich auf eine Definition gar nicht einlassen, „weil vorzugsweise Gefühl und Übung den Ausschlag geben müssen“ [Vorwort zu den „Deutschen Volksliedern“ S. VI]. Allerdings sieht er sich bei der Zusammenstellung seiner Sammlung dennoch gezwungen, eine gewisse Richtlinie anzudeuten: „Abgesehen von Inhalt und Sprache war [beim Erkennen der Volkslieder] maßgebend, ob das einzelne Lied ein weithin im Volke ... verbreitetes worden war“ [a. a. O. S. VI][2]). Außerdem unterscheidet er noch „geistliches

[1]) Siehe Hoffmann von Fallersleben: Volkstümliche Lieder⁴ Nr. 26, S. 7.

[2]) Auf das Moment der weiten Verbreitung legt er auch schon a. a. O. S. V Gewicht, wo er deshalb eine auf einen „Länderstrich beschränkte Sammlung“ nur in Ausnahmefällen gelten lassen will. Vgl. auch Scherers ähnliche Bemerkung unten S. 146.

Volkslied" und „Kirchenlied", wobei er als Kriterium annimmt, „daß das einzelne Lied neben der Kirche eine selbständige Existenz in dem Munde des Volkes sich erworben hatte" [a. a. O. S. VI]. Auf diesem Wege und in ganz dem gleichen Sinne folgt ihm noch im selben Jahre (1854) Heinrich Pröhle in seinen „Weltlichen und geistlichen Volksliedern und Volksschauspielen", S. XXXVII. Das ist alles, was von diesem zu sagen ist.

Ähnlich kurz darf — wohl wider Erwarten — Ludwig Erk behandelt werden, trotz seiner großen Verdienste um das Volkslied. Denn er beschäftigt sich ausschließlich mit dessen musikalischer Seite, gesteht zwar ein, daß „Text und Melodie in einem unzertrennlichen Bunde beschlossen" [Liederhort S. VI], fügt aber sofort hinzu: „Daß ich auf diese [d. i. die Melodie] zunächst den größeren Wert gelegt, ist aus meinem überwiegend musikalischen Standpunkte, aus den eigentlichen Studien wohl erklärlich" [a. a. O. S. VIII]. Dadurch scheidet er für uns hier aus.

Auch Hildebrand meint in der Einleitung seiner erst nach dem Tode herausgegebenen „Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes" [I, 1]: „Eine Definition, was Volkslied sei, geben wir nicht und versuchen wir nicht: Im schärfsten Sinne genommen gibt es keine." Aber aus seinen Ausführungen selber läßt sich doch manches herauslesen; und in der 1856 geschriebenen Einleitung zu „Fr. L. v. Soltaus deutsche historische Volkslieder, zweites Hundert" [S. XXXII] definiert er sogar ausführlich: „Der Begriff des Volksliedes ist seiner Natur nach ein schwankender und vielseitiger, gibt es doch Leute genug, die ihn ganz und gar leugnen; ich mußte einen weiteren Begriff als Maßstab brauchen und ließ im allgemeinen als Volkslied gelten ein solches Lied, das von einem größeren Kreise, der dem frischen Leben angehörte, wirklich gesungen worden ist als willkommener Ausdruck einer gemeinsamen Stimmung." Das „Gesamtleben" des Volkes in früher Zeit spielt auch bei Hildebrand eine große Rolle[1]). Die Wichtigkeit der Melodie

[1]) So „Materialien" I, 54 Anm. u. 108 Anm.

hat er sehr nachdrücklich hervorgehoben [Materialien I, 219 und Historische Volkslieder S. XXXVII] und anerkannt, daß selbst heute „der Volksgesang ... noch immer lebt" [Historische Volkslieder S. XXXI], ja daß „wohl gerade Manches von den neueren Liedern zu dem allerbesten [gehört], was es überhaupt gibt und geben kann" [a. a. O. S. XXXI]. In seinen letzten Jahren scheint sich allerdings in diesem Punkte nach „Materialien" S. 5f. ein Wandel in der Auffassung Hildebrands geltend gemacht zu haben.

Über Hildebrand und andere hinweg knüpft Menzel in seiner Literaturgeschichte 1858 wieder an Talvy an; er läßt ebenso wie diese neben den im Volke entstandenen auch von „Meistern des Gesanges gedichtete" Volkslieder gelten, wenn sie nur ins Volk gedrungen sind. Die Volkslieder, schreibt er, „sind entweder unmittelbar aus dem Volk hervorgegangen oder, wenn auch von Meistern des Gesangs gedichtet, ausnahmsweise so einfach und volksmäßig, daß sie in aller Mund kommen und zu Volksliedern werden" [Deutsche Dichtung² II, 28]. Volkslieder und volkstümliche Lieder hat Menzel nicht getrennt, was sich auch äußerlich schon darin zeigt, daß der Verfasser a. a. O. beide Ausdrücke unterschiedslos nebeneinander braucht. Das, was ein Jahr nach Menzel J. L. Hoffmann in seinem Aufsatze: „Das deutsche Volkslied seinem Wesen nach geschildert" (1859) besonders S. 68 und S. 73ff. vom Wesen des Volksliedes zu sagen weiß, ist kaum der Erwähnung wert; um so mehr verdient dieselbe der folgende Forscher.

Der letzte dieser Epoche angehörige, Fr. Hinrichs[1]), bedeutet geradezu eine Verkörperung und Zusammenfassung aller seit 1830 neu gewonnenen Gesichtspunkte. Nicht bloß zeitlich, auch innerlich steht er von allen bisher Behandelten der Romantik am fernsten, er tritt ihr sogar direkt entgegen: „Unter Volksliedern wird man zu verstehen haben diejenigen Lieder, die erweislich vom Volke gesungen worden sind, im Munde der Massen leben oder gelebt haben. Die mystische Vorstellung, als hätte die Menge in entlegenen Zeiten Melodien selbständig

[1]) Vgl. Allgemeine deutsche Biogr. XII, 462f.

produziert, diese Vorstellung, die zur Zeit der Romantiker herrschte, ... muß man einfach aufgeben, wie dies in Betreff der Texte seitens der Literarhistoriker auch längst geschehen ist" [Preuß. Jahrbücher, 11, 595]. Und gleich darauf: „Läßt man von jenem überaus verbreiteten Vorurteile [des dunkeln Ursprungs] ab, so ergibt sich daraus die wichtige Konsequenz, daß die Volkslieder der alten Zeiten nicht als etwas Absonderliches, nur jenen Angehöriges, sondern nur als Vorläufer der Lieder zu betrachten sind, die später wie jetzt, in aller Munde sind, daß also die ganze Masse der so gebräuchlich gewesenen Melodien wohl als ein Ganzes von eigenartigem Wesen betrachtet werden darf" [a. a. O. S. 595].

Der hier zum ersten Male scharf zum Ausdruck gekommene Gedanke, daß altes und neues Volkslied prinzipiell gleichartig und -wertig seien[1]), und daß letzteres nur eine notwendige und organische Weiterbildung von ersterem darstelle, ist in der Folgezeit noch überaus fruchtbar geworden[2]). Zu diesem Ergebnis kommt Hinrichs durch die Erkenntnis, daß das Publikum solcher Lieder auch heute innerlich dasselbe ist, das es jemals war: gedankenlos [a. a. O. S. 598]. Und daraus wieder folgert er: „Mit Rücksicht auf die urteilslose Art der Menge, die sich auch mit dem Dürftigsten befaßt und ihre sichere Kritik langsam übt, kann (aber) von Volksmäßigkeit im strengeren Sinne nur dann die Rede sein, wenn ein Lied [1.] durch eine längere Reihe von Jahren dauernd [2.] weitere Kreise zu fesseln vermocht hat. Die Literarhistoriker haben diese Gesichtspunkte wenig beachtet, mehr den ästhetischen Wert, als die Verbreitung der Gedichte ins Auge gefaßt" [a. a. O. S. 615]. Mit der dadurch bekundeten rationalen Denkart Hinrichs' stimmt es überein, daß er dem Volksliede den so lange sorgsam gehüteten ästhetischen Glorienschein schonungslos vom Haupte reißt: „Jedenfalls muß

[1]) Eine kritische Bemerkung dazu siehe u. S. 174 u. 190.

[2]) Allerdings haben gerade die nächsten Folkloristen nach Hinrichs, z. B. Liliencron [s. S. 128] und Böhme [s. S. 137 und besonders 140] einer gegenteiligen Auffassung gehuldigt und Volkslied etwa vor 1700 von solchem nachher geschieden.

man die sinnig verzückte Miene aufgeben, die bei vielen traditionell geworden ist, wenn sie nur das Wort Volkslied in den Mund nehmen" [a. a. O. S. 595f.]. So radikal hatte seit Nikolais Zeiten noch keiner sich geäußert; dagegen nimmt sich Goethes oben S. 48 zitierte Äußerung doch recht zahm aus.

Bei Hinrichs tritt also besonders zutage, was die ganze Epoche charakterisiert: Das Ringen mit und der Kampf gegen romantische Anschauungen. Uhland und die dreißiger Jahre des Jahrhunderts wurden nur halb damit fertig. Nach 1840 scheint das Ziel erreicht und der Schluß des Zeitraumes trotz mannigfacher Rückfälle im einzelnen zum erstrebten Ziele führen zu wollen. Uhland ist in puncto Entstehen noch ganz in der Romantik befangen; auch für viele seiner Nachfolger bleibt die Quelle des Volksliedes etwas Dunkles und Rätselhaftes. Aber von Talvy bis Hinrichs bricht sich die Erkenntnis immer mehr Bahn, daß der Vorgang beim Entstehen des Volksliedes eigentlich ein ganz natürlicher ist. Im Entstehen findet man also nicht mehr etwas dem Volksliede Eigentümliches, dagegen in dem Umstande der räumlichen und zeitlichen Verbreitung. Diese beiden Momente werden von nun an in Verbindung mit anderen immer entschiedener in den Vordergrund gerückt. Begünstigt wird dies durch die zunehmende philologische Einzelbetrachtung von Volksliedern, und zwar nach Uhlands Vorgang [1]) überwiegend des 15. und 16. Jahrhunderts [2]).

Diese Behandlung unter germanistischem Gesichtspunkte war es wohl, die Uhl dazu bewog, die Zeit von 1830 bis etwa 1865, die auch er als ein geschlossenes Ganzes für sich ansieht, die „gelehrte Periode" zu nennen. „Mit Vilmars Büchlein" [1867 erschienen], meint er, „schließt die gelehrte Periode ... Das 16. Jahrhundert wird eifrig studiert und gewährt die Grundlage für die Anschauung, die man sich jetzt vom deutschen Volksliede bildet. Diese gelehrte Periode setzt ein mit Ludwig Uhland"

---

[1]) Z. B. Schriften II, 586 und Volkslieder.

[2]) Auch für Wackernagel [Literaturgesch. I, 395], Talvy [Charakteristik S. 373 u. 376] und Hildebrand [Materialien S. 5] ist das Volkslied jener Zeit geradezu „das" Volkslied.

[Das deutsche Lied S. 241 f.]. Das „gelehrte“ Moment fällt jetzt so auf, weil es vorher gänzlich gefehlt hat. Mit Uhland macht sich eine gleich so intensive Gelehrsamkeit bemerkbar, daß sie sich schon bald in zwei Zweige teilt, in eine germanistische und eine philosophische Behandlung des Volksliedes. Aber während erstere, wie wir gesehen haben, sich immer mehr von ihrem Ausgangspunkte, der Romantik, entfernt, treibt diese, besonders in ihrer ersten Hälfte, wieder mit vollen Segeln dahin zurück.

VIII.

Die Philosophen.

(1851—1889.)

Wie die germanistische Strömung der Epoche von 1830 bis 1883 durch das Jahr 1865 in zwei Hälften geschieden wird, so zerfällt auch die philosophische durch fast denselben Zeitpunkt in zwei Teile, die aber auch innerlich sehr ausgesprochen voneinander abweichen. Bis 1865, oder richtiger 1866, betrachtet die Philosophie das Volkslied vorwiegend vom Gesichtspunkte der Ästhetik. Das zeigt sich schon äußerlich darin, daß von den beiden hauptsächlich in Betracht kommenden Vischer und Grube jener seine Auslassungen in der „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen", dieser in den „ästhetischen Vorträgen" niedergelegt hat. Infolgedessen rückt bei beiden auch der Hauptakzent in der Kritik des Volksliedes auf sprachliche und stilistische Merkmale; besonders bei Grube tritt dies 1866 markant in die Erscheinung. Aber auch Vischer hatte schon vorher, 1857, schreiben können: „Derselbe Stilunterschied [eines verhältnismäßig mehr objektiven, darstellenden, offenen und hellen und eines mehr innerlichen, abgebrochenen, dunkeln und verschleierten] macht sich aber noch in anderer, bleibender Weise geltend, nämlich in dem Verhältnisse zwischen der Volkspoesie ... und der Kunstpoesie" [„Ästh." III, 2 S. 1354].

Inzwischen ist jedoch bei den Philosophen selber ein Umschwung erfolgt. Dieser kündigt sich äußerlich dadurch an, daß von nun an alle mehr philosophischen Arbeiten, die sich mit dem Wesen des Volksliedes beschäftigen, in der seit 1860 herausgegebenen „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissen-

schaft“ erscheinen. Nunmehr tritt die psychologische, genauer völkerpsychologische Beurteilung der Volkslieder in den Vordergrund und damit die Frage nach deren Entstehung. Krejci betont dies [Zeitschr. f. Völkerpsych. XIX, 115] sogar ausdrücklich; mit dem Jahre 1868 und einem Aufsatze Steinthals über „Das Epos“ [a. a. O. V, 1ff.] ist es auf gut zwanzig Jahre hinaus besiegelt. Doch war schon vorher, im 1. Bande der „Zeitschrift“ [1860], ein Artikel „Über italiänische Volkspoesie“ [a. a. O. I, 181ff.] von Paul Heyse erschienen. Aber er bedeutet mehr einen Übergang von der Ästhetik zur Psychologie, als daß er der einen oder anderen restlos zugezählt werden könnte. Im ganzen neigt er jedoch eher den Psychologen zu, als deren erster er mithin behandelt wird[1]). Ähnlich ist aber auch der erste der Ästhetiker, nämlich Schopenhauer, nicht einwandfrei diesen zuzugesellen.

---

1. Ästhetiker.

Schopenhauer zu diesen zu stellen, hat, wie gesagt, seine Bedenken. Streng chronologisch hätte er schon im Abschnitt „Romantik“ genannt werden müssen; doch rechtfertigen verschiedene Gründe seine Einordnung auch an dieser Stelle.

Von seiner Auffassung ist allerdings nicht viel zu sagen. An dem kurz vor ihm von A. W. Schlegel zuerst ausgesprochenen Gedanken, daß man im Volkslied den Verfasser nicht kenne[2]), hält auch Schopenhauer fest. Entstanden ist ihm dasselbe wenigstens zum großen Teile in den unteren Ständen: „Selbst der im Ganzen nicht sehr eminente Mensch“ [„Welt als Wille u. Vorst.“ ed. Grisebach I, 329] kann ein schönes Lied zustande bringen. „Denn die Stimmung des Augenblicks zu ergreifen und im Liede zu verkörpern, ist die ganze Leistung dieser poetischen Gattung“ [a. a. O.]. Ist dies gelungen, dann freilich „bleiben die lyrischen Produkte echter Dichter Jahrtausende hindurch richtig, wirksam, frisch“ [a. a. O.].

[1]) Siehe S. 118.
[2]) Vgl. S. 68 Anm. 2.

Eine eingehendere Betrachtung verlangt der Ästhetiker Vischer, weil seit Herder und A. W. Schlegel vielleicht kein anderer mit seinen Ausführungen eine so weite Verbreitung gefunden hat. Zwar fußt er selber vollkommen auf den Schlegel und Grimm[1]; aber die Form, die er seinen romantischen Gedanken gibt, fand merkwürdigen Anklang. Georg Scherer schreibt ihn in der Einleitung zu seinem „Jungbrunnen" ohne Quellenangabe und ohne Anführungsstriche stellenweise wörtlich ab[2]). Böhme, Altdeutsches Liederbuch S. XXI Anm., zitiert von ihm ein großes Stück. Auf dem gleichen Standpunkte wie Vischer steht Ebner in „Das deutsche Volkslied in Vergangenheit und Gegenwart" S. 17. Pommer, Das deutsche Volkslied VII, 89f., beruft sich zweimal auf ihn. Und schließlich weist noch auf Vischers Rezension von „Georg Scherers illustrierte deutsche Volkslieder" bewundernd Jeitteles[3]) hin [Zeitschr. für österr. Volkskunde III, 268], ganz abgesehen von der Zahl derjenigen, die Vischer nicht namentlich nennen[4]).

Die Stelle, die es allen angetan hat, findet sich Ästhetik III, 2, 1357f. (1851). In richtiger Erkenntnis der Sachlage legt hier Vischer zunächst besonderes Gewicht auf das Entstehen des Volksliedes. Aber wenn man seine Ausführungen verstehen will, muß man sich zunächst mit seinen Anschauungen von „Volk" vertraut machen, die manches erklären. „Was heißt Volk," fragt er selber a. a. O., „wenn man von Volksliedern spricht? Es ist

---

[1]) W. Grimm nennt er ausdrücklich einmal Ästh. III, 1 S. 99.

[2]) Das Vorwort von G. Scherers „Jungbrunnen" ist überhaupt aus allen möglichen Vorworten zusammengeleimt. Die Grundtendenz ist aber durchaus die Vischers, dessen Stelle vom „unbewußten Leben" und Waldesdunkel es auch ihm angetan hat. Bezeichnend ist sein Programm im Jungbrunnen S. V, auf das hier nur verwiesen werden kann.

[3]) Dabei zitiert aber fast nicht einer wie der andere, und noch viel weniger auch nur einer genau. Böhme schreibt „Ästh." III, 2, 1357 aus, den Anfang ziemlich wörtlich, mit nur kleinen Modifikationen, das Ende aber zusammenfassend. Ebner und sogar Pommer gehen scheinbar auf Böhme zurück, und zwar letzterer nochmals mit einigen Änderungen. Keiner aber hat sichtlich wieder das Original verglichen.

[4]) Vgl. z. B. Paul Heyse S. 118f.

ursprünglich, ehe diejenige Bildung eintrat, welche die Stände nicht nur nach Besitz, Macht, Recht, Geschäft, Würde, sondern nach der ganzen Form des Bewußtseins trennt — die gesamte Nation. Da ist kein Unterschied des poetischen Urteils: dasselbe Lied entzückt den Bauer und Handwerker, Adel, Geistliche, Fürsten. Nachdem nun diese Trennung eingetreten ist, heißt der Teil der Nation, der von den geistigen Mitteln ausgeschlossen bleibt, ... das Volk. Allein dieser Teil ist das, was einst Alle waren, die Substanz und der mütterliche Boden, worüber die gebildeten Stände hinausgewachsen sind, aus dem sie aber kommen." Als Volk kann also nur gelten die „Masse, die in der alten einfachen Sitte wurzelt, die ihre Bildung auch hat, aber eine solche, welche der die Kluft bedingenden Bildung gegenüber Natur ist. Diese ganze Schicht lebt ein vergleichungsweise unbewußtes Leben" [a. a. O.]. Vischer nimmt also eine Trennung innerhalb der Nation an und läßt im natürlichen, ungebildeten Teile derselben das Volkslied erstanden sein. „In diesem Boden wächst nun jene Kunst ohne Kunst[1]) deren Grundzug die Schönheit der Unschuld ist, die „nicht sich selbst und ihren heil'gen Wert erkennt". Sie ist nur möglich in unmittelbarer Verbindung mit der Musik[2]), das Volkslied wird singend improvisiert, pflanzt sich nur mit seiner Melodie fort, denn hier wird nicht geschrieben und gedruckt. Der Dichter tritt nicht hervor, wird nicht genannt, niemand fragt nach ihm, er hat im Namen aller gesungen, das Subjekt isoliert sich ja auf der ganzen Bildungsstufe nicht, es gibt nur ein Gesamtsubjekt, dies ist das Volk, und das Volk ist eigentlich der Dichter[3]), es gibt keinerlei literarisches Interesse, Interessantsein und Interessantseinwollen, kein kritisches

[1]) Als „Kunst vor der Kunst, die naive Kunst" wird das Volkslied „Ästhetik" III, 1 S. 98 bezeichnet.

[2]) Ähnlich: „Das Volkslied entsteht und lebt, wie bekannt, nur in und mit seiner Melodie." [Rez. der Schererschen Volkslieder. Ohne Seitenzahl. Auch in der „Beilage zur Augsburger Allgem. Zeitung" vom 15.—17. Januar 1864.]

[3]) Auch Ästhetik III, 1 S. 98 wird das Volkslied „mehr ein Gemeinprodukt des Volkes, als ein Werk des Einzelnen" genannt.

Urteil... Dies ist das Waldesdunkel, wodurch in § 519 die wahre Geburtsstätte des Volksliedes bezeichnet ist. Lieder aus der Sphäre der bewußten Bildung, welche populär werden, und, weil sie dem Volkstone gut nachgefühlt sind, selbst in Volksmund übergehen, sind darum nimmermehr Volkslieder zu nennen" [a. a. O. S. 1357].

Überblickt man diese Definition als Ganzes, so wird klar, warum sie so häufig wiederholt wird. Hier ist am schärfsten und vollständigsten das Programm jener ganzen Richtung entwickelt, die aus der Romantik hervorgewachsen ist. Recht bezeichnend ist gleich die erste Feststellung: „Das Volkslied wird singend improvisiert." Gemeint hatten dies bisher im Grunde schon viele, denen der Ursprung des Volksliedes im Volke selber ausschließlich lag; noch Vilmar hatte es auch kurz zuvor [s. S. 103] dunkel angedeutet. Aber diese prägnante Fassung mit dem entscheidenden Worte „Improvisiert" war Vischer vorbehalten. Dann: der Dichter wird nicht genannt; ein „Gesamtsubjekt", sonst auch Volksseele [z. B. Wackernagel, Schw. Museum I, 358 und sonst] oder Gesamtleben [z. B. Uhland, Schriften III, 11 ff.] genannt, das Volk ist eigentlich der Dichter, also das Waldesdunkel ist die wahre Geburtsstätte des Volksliedes. Dieser ist es dann zuzuschreiben, „daß das Volkslied durchaus einen Erd- und Wurzelgeruch mit sich führt, daß man die Blume nie ohne diesen Beigeschmack bekommt, dafür hat sie selbst um so frischeren Duft" [Ästh. III, 2 S. 1358]. Und nun ergeht sich Vischer in einer ästhetischen Verherrlichung und Schilderung von Stil und Stimmung im Volkslied, dessen „innig helldunkle, süß unbewußte Natur" er rühmt [Rez. d. Schererschen Volkslieder][1]). Einzelne Ausdrücke kehren dabei immer wieder, das charakteristische Merkmal „dunkel"[2]) unter anderem an den in der Anm. 1 zitierten Stellen nicht weniger als siebenmal. Sie haben sich teilweise

[1]) Ähnliche enthusiastische Auslassungen über den Charakter des Volksliedes finden sich „Ästhetik" III, 2 S. 1357 u. 1358, III, 1 S. 98 und an mehreren Stellen der „Rezension".

[2]) Der Stil der „Volksdichtung" ist „helldunkel" (so dreimal), der der Kunstdichtung „hellbeleuchtet". [Nach Ästh. III, 2 S. 1358.]

sogar lange fortvererbt; so taucht der „Erd- und Waldgeruch" gleich beim Nächsten, bei Grube, Ästh. Vortr. II, 5, wörtlich wieder auf.

Aber auch sonst zeigt Grube starke Anlehnungen an Vischer. Wie dieser von einem „Gesamtsubjekt", so spricht er von einer „Gesamtpersönlichkeit" [Ästh. Vortr. II, 7] und einem „dichterischen Volksgeiste" [a. a. O. II, 8]. Und auch ihm ist aus diesem Boden das echte Volkslied erwachsen. Er unterscheidet überhaupt zwei wesentliche Punkte, die Kunst- und Volkslied differenzieren. Das eine ist „der eigentümliche Ursprung. Der Dichter des Volksliedes ist nämlich im Grunde genommen das Volk selber" [Ästh. Vortr. II, 7]. „Nicht was sich zum Volke herabläßt, sondern was aus dem Volke emporwächst, ist das Entscheidende" [a. a. O. II, 4]. Mag das Lied eines bekannten Dichters, etwa Usteris „Freut euch des Lebens", auch noch so populär werden, „aber ein Volkslied im strengen Sinne des Wortes ist es nicht zu nennen" [a. a. O. S. 4f.]. Das zweite, „wodurch sich die Volkspoesie überhaupt und das Volkslied insbesondere von der Kunstdichtung unterscheiden", ist „die naturwüchsige wilde Schönheit" der ersteren [a. a. O. S. 7]. Und auf dieses Moment legt nun Grube von seinem ästhetischen Standpunkt aus das Hauptgewicht.

Dabei ist die Anknüpfung an Vischer wieder unverkennbar. Hatte dieser schon [s. oben S. 114] das Wort „Kunst" entschieden betont, so schließt Grube direkt: „Wir setzen also die Volkspoesie als eine naturwüchsige der Kunstpoesie, welche auf bewußter Bildung beruhet, entgegen und nennen sie in diesem Gegensatze auch wohl geradezu „Naturpoesie". Damit soll nicht gesagt sein, daß dem Volksliede die Kunst fehle; ... aber es ist Kunst ohne vorhergegangenes schulmäßiges Studium, rein praktische mit wenig oder gar keiner ästhetischen Theorie, mit einem Worte naive Kunst" [Ästh. Vortr. II, 6]. Damit läuft die ganze Entscheidung im letzten Ende auf das individuelle Gefühl hinaus, was dabei naive und was bewußte Kunst sei[1]). Zur

[1]) Das hindert aber nicht oder bewirkt vielmehr, daß Grube selber auch einmal ganz gründlich daneben haut. Ästh. Vortr. II, 56ff. bezeichnet

Erleichterung gibt freilich Grube eine ansehnliche Reihe einzelner stilistischer Merkmale. Als solche gelten ihm gewisse immer wiederkehrende Wendungen, die Strophenform, bestimmte Eingangsformeln, die häufige Verwendung der Frage sowie refrainartiges Wiederholen von Worten und Sätzen [a. a. O. S. 8ff.]. Trifft dies alles zusammen, dann haben wir jene „jugendliche Frische" [a. a. O. S. 2] und „naturwüchsige wilde Schönheit", der er „Ästh. Vortr." II, 2 u. 3 einen begeisterten Lobeshymnus singt. Die Fortpflanzung des Volksliedes denkt sich Grube ganz wie Vischer [s. S. 114] durch Gesang, nicht durch Lesen und Schreiben [nach Ästh. Vortr. II, 21]. Letzteres scheint ihm, wie er a. a. O. S. 95—102 ausführt, im Gegenteil geradezu den Untergang des Volksliedes zu beschleunigen. Wenn er auch zugibt, daß aus der neueren Kunstdichtung etwa eines Uhland und anderer eine neue Volkspoesie sich heranbilden könne [a. a. O. S. 95], und daß es trotz Eisenbahn, Druckerpresse und Dampfmaschine, trotz Sozialdemokratie und Schule auch weiterhin Menschen geben werde, die „aus dem Geist und Gemüt des Volkes heraus noch singen und sagen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist" [a. a. O. S. 102], so tragen ihm doch gerade die angedeuteten Faktoren den Keim des Verderbens für das Volkslied in sich. „Ein rationeller und zeitungslesender Bauer hat bereits das naive Verhältnis zu seinen Liedern verloren... Vor der Stickstofftheorie und Bodenanalyse nehmen die Erd- und Wassergeister seiner Balladen und Romanzen Reißaus" [a. a. O. S. 96]. Es ist dieser Punkt hier etwas ausführlicher dargestellt, weil einzelne der erwähnten Beweisgründe bei allen jenen, die an den Untergang des Volksliedes glauben, immer wiederkehren. Selten aber finden sie sich so vereint, wie bei Grube.

Mit ihm erreicht die Beurteilung des Volksliedes unter ästhetischen Gesichtspunkten zugleich ihre Höhe und ihr Ende. Hatte sie auch das Entstehen jenes aus dem Volke gebührend betont, so legte sie doch, dem sonst in dieser Beziehung Üblichen gegenüber, einen schärferen Akzent auf den „Erd- und Wald-

er „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht" als echtes Volkslied, während es nach seiner eigenen Definition dies durchaus nicht rechtfertigt.

geruch" des Volksliedes und seine „naive Kunst", kurz eben auf ästhetische Merkmale. Diese freilich werden von der psychologischen Richtung nicht weiter in Betracht gezogen. Dagegen wird, was auch Vischer und Grube mehr, als es vorher geschehen war, hervorgehoben hatten, die Wechselwirkung zwischen steigender Bildung und sinkender Volkspoesie weiter ausgeführt. Ferner der Glaube an einen dichtenden Volksgeist und das Aufgehen des Individuums im Gesamtleben, sowie das Entstehen des Volksliedes einzig und ausschließlich im Volke. Das alles und noch einiges andere hat, wie gesagt, die psychologische Betrachtung der ästhetischen entlehnt, die es selbst freilich meist auch wieder aus zweiter Hand hat, aus der Romantik.

---

2. Psychologen.

Der Unterschied zwischen ästhetischer und psychologischer Betrachtung des Volksliedes tritt deutlich zutage, wenn man zwei Schriften nebeneinander hält, von denen die eine diesen, die andere jenen Standpunkt vertritt. In dem Aufsatze über „Das Epos" von Steinthal, dem spiritus rector der ganzen Völkerpsychologie, greift z. B. schon eine ausgesprochen andere Auffassung Platz, als in den nur zwei Jahre älteren „Ästhetischen Vorträgen" Grubes. Die Verbindung aber zwischen beiden stellt Paul Heyse her. Sein Artikel „Über italiänische Volkspoesie" erschien im ersten Bande der „Zeitschrift für Völkerpsychologie" (1860) und deutete damit schon äußerlich an, daß er als Beitrag zur Völkerpsychologie angesehen werden wollte. Aber innerlich steht Heyse noch nicht auf dem prononciert psychologischen Standpunkte wie etwa Steinthal.

Die Übereinstimmung seiner Anschauungen mit denen Vischers ist im Gegenteil sehr weitgehend. Hatte dieser etwa gemeint: „Lieder aus der Sphäre der bewußten Bildung, welche populär werden, ... sind darum nimmermehr Volkslieder" [s. S. 115], so wiederholt Heyse: „Popularität ist (also) kein sicherer Beweis für

echte Volkstümlichkeit", denn auch Lieder, „die vom jüngsten Datum und von bekannten Dichtern und Komponisten gemeinsam verfaßt sind", sind ohne Zweifel populär [Zeitschr. f. Völkerpsychol. I, 183]. Sah Vischer im Grade der Bildung die Differenz zwischen Kunst- und Volkslied, so echot Heyse: „Der Gegensatz [der Volkspoesie zur Kunstpoesie] beruht auf dem Unterschiede der Bildung, der Kultur" [a. a. O. I, 182]. Und da dem so ist, so ergibt sich daraus nach Heyse die Alternative: „Entweder ein Volk lebt noch im Stande politischer und sozialer Unschuld ohne Unterschiede der Bildung —, so kann es, wie gesagt, auch noch keine Kunstpoesie entwickelt haben. Oder ist es aus jenem idyllisch-heroischen Zustande herausgetreten, so wird sich seine echte Volkspoesie in jenen Schichten am lautersten bewahren, die am weitesten von der Bildung entfernt sind" [a. a. O. S. 184]. Denn „nichts ist der echten Poesie verderblicher, als jene nützlichen Erfindungen [des Schreibens, Lesens und Druckens]... Echte aus dem Volk entsprungene Volkspoesie hat (aber) mit Literatur nichts zu schaffen; sie weiß nichts von Buchstaben (literae); Wort und Geist und Musik sind ihr unzertrennlich Eins, und die mündliche Überlieferung ist ihre Mutter, Amme und Wächterin zugleich" [a. a. O. S. 187][1]). Zusammenfassend kommt Heyse „zu dem Schlusse, daß es zum Wesen echter Volkspoesie gehöre, nicht nur für das Volk, sondern vom Volke produziert worden zu sein" [a. a. O. S. 184]. Wie das geschieht, darüber sagt er uns nichts.

Um so intensiver bemüht sich Steinthal, das Entstehen und Weiterleben eines Volksliedes aus dem Geiste des Volkes heraus organisch zu entwickeln und zu erfassen. Letzteres ist ihm, obwohl aus vielen Einzelwesen zusammengesetzt, doch auch selber wieder ein solches, und obwohl auf viele Köpfe und ebensoviel Sinne aufgebaut, doch ein mit einem Sinne und einer geistigen Richtung begabtes Individuum. „Rede ich von Volksdichtung, so verstehe ich unter Volk: dasjenige Bewußtsein

[1]) Ähnlich Vischer, Ästh. III, 2, 1357: „Das Volkslied wird singend improvisiert — nicht geschrieben und gedruckt." Siehe S. 114.

einer Gemeinde (oder geistig gleichartigen Vielheit von Menschen), welches noch vor der Kultur oder wenigstens außerhalb derselben liegt. Den Gegensatz dazu bildet also die Kunstdichtung, d. h. die Dichtung des selbstbewußten, kultivierten Geistes. So kann man die Volksdichtung auch Naturdichtung nennen" [Zeitschr. f. Völkerpsych. (1868) V, 3]. Natürlich: Wo Bildung und Kultur eintritt, wächst das Selbstbewußtsein, und in dem Grade, wie dieses sich ausbreitet, muß das als Nährboden des Volksliedes notwendige Gesamtbewußtsein des Volkes zurücktreten. „Es sind also folgendes durchaus zusammenhängende Begriffe, d. h. Begriffe, welche dasselbe tatsächliche Verhältnis von verschiedenen Seiten desselben aus erfassen: Kulturlosigkeit, Individualitätslosigkeit, Vielheit gleichartiger Dichter, die mit und ineinander (eigentlich in und aus dem Gesamtgeiste) singen" [a. a. O. V, 10].

Daraus resultieren für Steinthal mit zwingender Logik zunächst zwei negative Charakteristika der Volkspoesie: „Erstlich: Das Grundmerkmal des Begriffes Volksdichtung ist der Mangel an Verstandesbildung" [a. a. O. S. 3]. Steinthal nimmt dabei vom damaligen völkerpsychologischen Standpunkt aus an, daß „zu einer bestimmten Zeit das Bewußtsein einer gesamten Nation kulturlos" sein kann, daß andererseits „aber auch innerhalb einer Nation ein Teil, ein Stand, schon von der Kultur vollständig ergriffen sein [kann], während die größere Masse desselben es noch nicht ist" [a. a. O. S. 3]. Dazu kommt: „Das unkultivierte Bewußtsein (aber) zweitens ist ohne Individualität...[1]). Denn Individualität ist durchaus erst das Erzeugnis der Kultur... Ohne Kultur ist die Erziehung der Geister gleichförmig ... Niemand hat etwas ihm Eigentümliches, was nicht dem Gesamtgeiste gehörte" [a. a. O. S. 4]. Ob eine solche absolute Gleichförmigkeit aller selbst im Naturzustande überhaupt denkbar ist, mag hier dahingestellt bleiben[2]); jedenfalls aber fußt Steinthal

---

[1]) Den Mangel eines Individualitätsbewußtseins scheint Steinthal als sehr wesentliche Vorbedingung des Volksliedes angesehen zu haben; wenigstens weist er häufig gerade darauf hin, so Zeitschr. f. Völkerpsych. V, 4 u. 10, XI, 38 u. 40.

[2]) Siehe S. 122 Anm. 1.

vollkommen auf dieser Anschauung[1]) und leitet aus ihr noch zwei weitere, positive Merkmale der Volkspoesie ab. „Herrscht nun drittens in einer solchen Gemeinsamkeit ... poetische Begabung, so hat jeder Einzelne Teil an derselben, jeder ist Dichter, und der eine dichtet wie der Andere ... die Dichtung gehört dem Gesamtgeiste, in welchem jeder einzelne lebt“[2]) [a. a. O. S. 4]. Und endlich: „Viertens, die Volksdichtung als Dichtung innerhalb des kulturlosen Lebens steht mit allen Seiten des Lebens in viel engerem Zusammenhange als die Kunstdichtung ... Sie steht mitten im ungeteilten Leben und ist nicht bloß eine ideale Begleiterin desselben“ [a. a. O. S. 5].

Aus diesem innigen Verhältnis zwischen Leben und Dichten im Naturzustande ergibt sich von selbst, daß wie jenes so auch dieses „in vollster Lebendigkeit, Unstätigkeit und Flüssigkeit zu denken“ ist [a. a. O. S. 7]. Es gilt mithin von der Volksdichtung dasselbe wie von der Sprache: „Sie ist nicht ein Werk, sondern eine Kraft, ihr Name ist ein nomen actionis. Es gibt nicht Volksgedichte, sondern Volksdichten; kein Volksepos, sondern nur Volksepik“ [a. a. O. S. 7][3]). „Daher ist es [nebenbei bemerkt], genau genommen, unmöglich, Volksdichtung schriftlich zu fixieren: sie ist ein Dichtungsstrom, der unaufhaltsam fließt“ [a. a. O. S. 7]. Jedes Mitglied der Gemeinde hat daran gleichen Anteil: „Gefällt das Lied, so wird es von jedem beliebigen Genossen weitergesungen und unwillkürlich umgestaltet, verbessert oder verschlechtert“. An dem Resultate den Anteil des einzelnen festzustellen, ist deshalb ein Ding der Unmöglichkeit: „Der Stoff gehört allen; Stil, Redewendungen, Metrum, Kompositionsweise, alles was ein Gedicht ausmacht, ist Gemeingut“ [a. a. O.

---

[1]) An einer Stelle, Zeitschr. für Völkerpsych. XI, 40 (1880), hält er einen „die Gesamtheit der Beteiligten gleichmäßig beherrschenden Geist“ direkt für eine conditio sine qua non der Volkspoesie.

[2]) A. E. Berger drückt dies [Volksdichtung S. 82] so aus: „Steinthal nimmt demnach für die ältere Zeit eine allgemein verbreitete Gabe der Improvisation an; „der Sänger“ meint er, „singt, was keiner gemacht hat und jeder weiß.“ [Ztschr. f. Völkerpsych. XI, 30 u. 42.]

[3]) Ähnlich 3 Seiten weiter, Ztschr. f. Völkerpsych. V, 10: „Demgemäß ist Volksdichtung nur Energie, nicht objektiv Vorhandenes.“

S. 7, ähnlich S. 4]. Natürlich muß „jedes Lied ... zuerst irgend einmal von irgend einem Sänger geschaffen sein; aber so wie es gesungen ist, gehört es jedem im Volke, weil es aus dem Volksgeiste heraus gesungen ist“ [a. a. O. S. 7]. Da Steinthal letzteren, wie ausgeführt, als etwas real und wirklich Existierendes ansieht, so kann er schließlich auf die selbst gestellte Frage: „Sind es [d. h. Volkslieder] Lieder, die vom Volke gesungen werden? oder sind es solche, welche das Volk gedichtet hat?“ zu der Antwort kommen: „Letzteres behaupte ich, wie viele vor mir behauptet haben: Obwohl es noch mancher behauptet. Ich sage also: Es gibt eine Volksdichtung; das Volk hat gedichtet; das Volk ist Dichter“ [a. a. O. S. 2f.]. Also nur „ein Lied, dessen Form und Gedanken, im Volke selbst erwachsen, nichts anderes ausspricht, als was diese Volksgruppe selbst fühlt, begreift und auszusprechen sich berufen und gedrungen fühlt. das ist ein echtes Volkslied“ [Ztschr. f. Völkerpsychol. XI, 31]. Von Uhland oder Heyse etwa gedichtete Volkslieder hält Steinthal für ebenso echt wie vom Chemiker im Laboratorium hergestellte Diamanten [a. a. O. S. 32].

Steinthals Definition ist also an und für sich außerordentlich klar und fest umschrieben: Volkslied ist, was im Volke entstand. Und auch wie dies möglich ist, wird erklärt: „Das Volk hat das Lied gedichtet, heißt: ... jemand aus dem Volke, der noch gar keine Individualität hat, dessen Geist nur umfaßt, was zum Gesamtgeist seiner Gemeinde gehört, dessen Gewissen, dessen Geschmacksurteil in seinen Genossen liegt, — der bringt einen Gedanken des Gesamtgeistes in eine überlieferte Form mit leichter Technik“ [a. a. O. XI, 38]. Allein sie krankt an zwei Mängeln: Einmal ist die Basis, auf der Steinthal alles weitere aufbaut, durchaus nicht einwandfrei: Gibt es überhaupt einen solchen Gesamtgeist, oder hat es jemals einen gegeben? [1]) Und zum zweiten ist wohl

[1]) W. Scherer z. B. behauptet: „Der Gegensatz von Allgemeinheit und Individualität für ältere und jüngere Zeit (wo in älterer das Individuum sich in der Masse verlieren soll) ist falsch“ [Poetik S. 301]. Auf dem gleichen Standpunkt steht auch A. E. Berger, Nord u. Süd, Bd. 68, S. 84f.

im einzelnen Falle nicht immer leicht zu entscheiden, ob ein Lied wirklich dem Gesamtgeiste entsprungen ist. Bei namenlos überlieferten Liedern wird man stets geneigt sein, sie als Produkt der Volksmuse anzusehen, wie die Forschung gezeigt hat vielfach zu Unrecht. In der Praxis dürfte also mit Steinthals Definition kaum allzuviel zu erreichen sein.

Auf etwa dem gleichen Standpunkte wie er steht auch Simmel, nur daß er das Entstehen des Volksliedes aus einem ganz bestimmten Punkte herleitet, nämlich vom Refrain. „Ist theoretisch und empirisch eingesehen, daß die besonders ansprechenden Stellen eines Einzelgesanges die Zuhörer zum Mitsingen und Wiederholen [also zum Bilden von Refrains] antrieben, so mußten die Lieder, welche viele solcher Stellen [d. h. Refrains] enthielten, am meisten bekannt werden und sich einprägen“ [Ztschr. f. Völkerpsychol. 1882 XIII, 287]. Zwar ist das einzelne Lied zuerst auch von einem einzelnen gesungen worden [a. a. O. S. 287]; aber trotzdem, meint Simmel, haben wir das Recht, „jene Melodien als Emanationen der Volksseele — ohne jede Involvierung eines mystischen Elementes — zu betrachten, deren sonst mehr vereinzelte Strahlen sich in dem Brennpunkt einer persönlichen Begabung gesammelt haben“ [a. a. O. S. 289]. Bemerkenswert bei Simmel ist allein, daß er eben das ganze Entstehen des Volksliedes aus einem Punkte, der Tatsache des Refrains, herleiten will.

Darin folgt ihm einige Jahre später Krejči, bei dem es freilich nicht der Refrain ist, der alles erklärt, sondern der „psychische Mechanismus“. Ausdrücklich erklärt er gleich im Anfang seiner Abhandlung über „Das charakteristische Merkmal der Volkspoesie“ [Ztschr. f. Völkerpsychol. XIX, 115ff.]: „Vom völkerpsychologischen Standpunkte werden wir alle jene Eigentümlichkeiten [der Volkspoesie] auf eine gemeinsame Quelle zurückführen, nämlich auf den psychischen Mechanismus, so daß die Volkspoesie eben durch ein markantes Hervortreten desselben charakterisiert erscheinen soll“ [a. a. O. S. 115]. — Psychischer Mechanismus ist für Krejči der Gegensatz zu Logismus; hier wird mit dem Logos, mit bewußter Absichtlichkeit gehandelt,

dort geschieht alles mehr unbewußt und unbeabsichtigt, wie etwa beim Kinde, bei Affekten oder im Traume. „Zufälligkeit“ ist vielleicht die beste deutsche Übersetzung dafür; denn etwas anderes ist im Grunde nicht gemeint und wird auch mehrfach deutlich genug zugestanden [1]).

Um den Einfluß dieser Macht nun auf das Entstehen des Volksliedes begreiflich erscheinen zu lassen, stellt Krejči vier Grundsätze als Voraussetzung auf: „a) Die Volkspoesie geht der Kunstpoesie voran [2]). In der Volkspoesie finden wir Keime aller Gattungen der künstlichen ... [3]) Die Volkspoesie gehört also den geistigen Produkten der minder entwickelten Periode an. b) Dort, wo die intelligenteren Schichten eine Literatur geschaffen, flüchtet die Volksmuse in die ungebildeten Schichten. c) Wo heutzutage die Bildung bis in die untersten Schichten der Bevölkerung durchgedrungen ist, verschwindet die Volkspoesie überhaupt. d) Bei Völkern, welche keine Literatur besitzen, welche auf der niedersten Stufe der Entwicklung erstarrten, blüht die Volkspoesie“ [a. a. O. XIX, 118]. Kurz also: Wo Bildung, da keine Volkspoesie, und wo diese, nicht jene. Daraus folgert Krejči: Wenn wir sehen, „daß die Volkspoesie überall auf einer weit niedrigeren Entwicklungsstufe als die Kunstpoesie erscheint, so sind wir wohl berechtigt, das charakteristische Merkmal der Volkspoesie darin zu erblicken, daß in ihr der psychische Mechanismus markant hervortritt“ [a. a. O. XIX, 120].

Aus diesem will nun Krejči alle charakteristischen Merkmale des Volksliedes, Schönheiten wie Schwächen, ableiten [so a. a. O.

---

[1]) In den Volksliedern geschieht alles „zufällig, mechanisch“ [a. a. O. S. 133]. Eine Seite weiter heißt es sogar: „Phantastisch ist in der Psychologie mit mechanisch gleichbedeutend.“

[2]) Siehe S. 130 u. Anm. 1.

[3]) Schon Uhland hat auf den Parallelismus in den Gattungen der Kunst- und Volkspoesie hingewiesen, indem er z. B. die Tagelieder der letzteren dem Minnesang der ersteren, die geistlichen Lieder den Evangelien und Legenden, die Fabellieder der Tiersage, die Geschichtslieder (historische Volkslieder) der Heldensage usw. gegenüber stellt. Vgl. Schriften III Einl. S. VIII.

S. 123]. Z. B. ist „eine Folge des psychischen Mechanismus …, daß sich die Vorstellungen oft zu solchen Komplexen verbinden, welche von den gewöhnlichen, üblichen, stark abweichen; ja es entstehen oft solche Verbindungen, die jeder verständigen Erklärung spotten" [a. a. O. S. 133]. Nun ist aber gerade ein solcher „Mangel an logischem Zusammenhang psychischer Mechanismus, und er gibt uns also genügenden Aufschluß über alles naive, närrische, kindische, über alle Gedankensprünge und sonstige Ungereimtheiten, wie sie in den Volksliedern vorkommen" [a. a. O. S. 134] [1]). Alle äußeren Merkmale der Form und Sprache [2]) sind ihm also für das eigentliche Wesen des Volksliedes unwichtig. Aus einem höheren Prinzip will er sie alle erst als sekundäre Erscheinungen ableiten. Ob Krejči freilich mit dem „psychischen Mechanismus" gerade die richtige Quelle aufgedeckt hat, mag sehr dahingestellt bleiben. Muß er doch [a. a. O. S. 116] selbst zugeben, daß zwischen bloß mechanischem Seelenleben und vernünftigem „keine sichtbare Grenze" zu ziehen ist, und ein andermal (S. 117), daß „in Wirklichkeit keine bestimmte Grenze [sich] angeben [läßt]." Viel haben wir zur Unterscheidung also auch hiermit nicht gewonnen.

Darin liegt die Schwäche überhaupt aller Definitionen der Psychologen, daß ihre Begriffsbestimmungen des Volksliedes in der Theorie zwar logisch aufgebaut sind, in der Praxis aber uns keinen Schritt weiter bringen. Schuld daran war, daß die völkerpsychologische Richtung von vornherein in der Volkspoesie ein völkerpsychologisches Faktum sehen wollte. Der dadurch bedingte und auch angenommene Untergrund einer als real gedachten Volksseele war aber so überaus schwankend und unfaßlich, daß auch der ganze Aufbau etwas mystisch Verschwommenes und Romantisches bekam. Sie begab sich mit ihren Voraussetzungen auf Wege, auf denen ihr die gerade hier so notwendige Empirie keineswegs zu folgen vermochte. Ihr Fehler war ihr Verdienst: Sie hat sozusagen zu tief gegraben.

---

[1]) Ähnlich wird a. a. O. S. 138f. der Mechanismus als Grund „einer bis ins kleinste gehenden Detailschilderung" nachgewiesen.

[2]) Einige finden sich noch a. a. O. XIX, 121f. u. 140.

Genau das Gegenteil gilt für die ästhetische Richtung, die infolge ihres ästhetischen Maßstabes nicht tief genug drang, nur sekundäre Erscheinungen berührte und diese als wesentlich ansah. Sonst aber zeigen beide philosophische Anschauungsweisen vielfache Anklänge aneinander. Beiden gemein ist die Überzeugung, daß das Volkslied wirklich im Volke entstanden ist, und zwar, im Gegensatz zu anderwärts zuweilen Betontem, nur im Volk. Zu dem Zwecke wird dasselbe gewissermaßen als eine Gesamtpersönlichkeit angesehen. Individualität ist mit dieser unvereinbar, ebenso wie auch jede Bildung dabei fortgedacht werden muß. Ein Volkslied kann nur in einem noch von keinerlei Kultur berührten Kreise entstehen; aus der Hand eines Dichters von Namen ist es ein Widerspruch in sich.

Durch diese ganz durchgehends und geschlossen vertretenen Anschauungen setzt sich die philosophische Beurteilung teilweise in sehr merklichen Gegensatz zur germanistischen. Denn diese behauptet entweder geradezu das Gegenteil, oder sie nimmt nur einzelne Punkte auf. In ihr ist der Begriff des Volksliedes viel weiter als bei den Philosophen; meint sie zwar auch, das Volkslied sei im Volke entstanden, so ist ihr deshalb in der Regel doch nicht ausgeschlossen, daß auch einzelne Individuen als Dichter jenes denkbar sind. Vertraten sowohl ästhetische wie psychologische Richtung den Glauben an einen Gesamtgeist durchaus konsequent und ohne Ausnahme, so hatte die nichtphilosophische Betrachtung schon seit Talvy in steigendem Maße dies bekämpft. Ein rationalistisches Erfassen greift in ihr immer stärker um sich und wird schließlich bei Hinrichs zu einem sehr wesentlichen Momente. Dieser bei letzterem in der Darstellung unterbrochene Vorgang wird zwar durch die einsetzende Philosophie, wie schon bei Vischer gezeigt[1]), in einigen Fällen beeinflußt, aber nicht wirklich in seinen Wurzeln vernichtet. Der Zug der Entwicklung zum natürlichen Begreifen des Volksliedes äußert sich auch in dem Zeitraum von Liliencron bis Scherer.

---

[1]) Siehe S. 113f.

IX.

Von Liliencron zu Scherer.

(ca. 1865—1883.)

Im Gegensatz zu dem geschlossenen Charakter der philosophischen Richtung, deren sämtliche Vertreter die wesentlichsten Merkmale des Volksliedes übereinstimmend angeben, zeigt die etwa gleichzeitige germanistische Behandlung eine sehr verschiedenartige Auffassung. In ihr vereinigen sich die von der Philosophie und die von der Epoche zwischen 1830 und 1865 ausgehenden Einflüsse; und bald gewinnt bei den einzelnen in Betracht kommenden Personen diese, bald jene die Oberhand. Im ersten Falle wird dementsprechend die Rezeption durch das Volk, in letzterem das Entstehen in demselben vorwiegend betont. Doch bekennen sich die meisten Germanisten von Liliencron bis Scherer zur Theorie eines Hervorgehens des Volksliedes aus dem Volke selber, jedenfalls unter dem Drucke der auch zeitlich ihnen zum großen Teile nahestehenden Philosophen. Diesen ist es ferner zuzuschreiben, daß Individualitätsgefühl und Bildung noch immer stark als für Volkslieder schädlich betont werden, wenn auch ein Umschwung in dieser Hinsicht sich schon jetzt unverkennbar geltend macht. Einzelne wie Liliencron und Böhme berufen sich auch stellenweise direkt auf Philosophen.

Doch zeigen gerade die beiden genannten auch ein entschiedenes Ringen mit den von der Philosophie überkommenen Anschauungen und ein Abwenden von denselben. Die von den Philosophen als grundlegend angesehene Existenz einer „Volksseele“ wird ziemlich allgemein und je länger, ja mehr fallen

gelassen. Aus der Zeit der Talvy und Hinrichs wird dafür das Merkmal der weiten räumlichen und zeitlichen Verbreitung der Volkspoesie wieder hervorgeholt. Ganz scharf und mit Bewußtsein sind allerdings die beiden Linien: Hie Entstehen, hie Verbreitung im Volke, jetzt noch nicht getrennt.

---

1. v. Liliencron.

Betrachtet Liliencron, wie sich noch weiter zeigen wird, auch die Verbreitung im Volke als ein wichtiges Merkmal des Volksliedes, so legt er doch den Hauptakzent auf dessen Entstehen im Volke. Die Schwierigkeit, die sich dabei hinsichtlich des Begriffes „Volk" ergibt und seit Herder ergab, umgeht er auf folgende Weise. Den von Vischer [s. S. 113 f.] gemachten kulturhistorischen Unterschied zwischen Volk und Volk stellt er als einen mehr literarhistorischen dar. Nachdem er Volkslied vor dem Ausgang des 16. Jahrhunderts von solchem nachher gesondert, fährt er fort: „Wir gebrauchen für beide Gattungen dieselbe Bezeichnung „Volkslied", verstehen aber dabei unter dem ersten Teile des Wortes in beiden Fällen etwas Verschiedenes... Wo nämlich von dem lebenden Volksliede die Rede ist, da verstehen wir unter Volk nicht die Gesamtheit der Nation, sondern nur die unteren Schichten derselben, den gemeinen Mann... im Gegensatz zu der Klasse der gesellschaftlich feiner und wissenschaftlich höher Gebildeten. Nicht so bei dem altdeutschen Volksliede; hier ist mit dem Volke vielmehr die ungeteilte Gesamtheit der Nation gemeint; denn wir wissen, daß an dem Dichten und Singen dieser Lieder alle Klassen und Stände sich beteiligten, nicht allein das „Volk" im Sinne des gemeinen Mannes" [Deutsches Leben S. X].

Daraus zieht Liliencron für jene Epoche die Konsequenz: „Ein Kunstlied im heutigen Sinne gab es gegenüber dem Volkslied noch nicht... Wie denn überhaupt aller Volksgesang bis zu gewissem Grade immer nur ein Reflex der Kunstmusik seiner

oder einer früheren Zeit ist. Aus sich selbst heraus schafft sich der „Volksgeist" ebensowenig eine eigene Kunst der Musik, wie er sich eine eigene Kunst der Malerei und Skulptur schafft" [Historische Volkslieder Nachtrag S. 9]. Den besonders von der Philosophie so oft zitierten „Volksgeist" lehnt er also ab; und als eine unverkennbare Opposition gegen die von jener vorgetragenen Ansichten haben wir es zu betrachten, wenn er 1884 [Deutsches Leben S. XXX] schreibt: „Man gefällt sich so oft darin, diesen Vorgang [des Entstehens] als einen halbmystischen zu bezeichnen, als wäre das Volkslied überhaupt nicht das Volk eines einzelnen, sondern des dichterisch empfindenden und schaffenden Volkes." Wenn darin auch ein wahrer Kern stecke insofern, als die Volkspoesie weniger persönliches Empfinden, wie allgemein gültige Gedanken zum Ausdruck bringt, so sei „gleichwohl aber ... der Hergang dieses Dichtens ein ebenso natürlich persönlicher, wie in jedem anderen Fall" [a. a. O.][1]).

Von der Anschauung, daß ein organischer Unterschied im Entstehen zwischen Kunst- und Volkspoesie nicht besteht, ist Liliencron so vollkommen durchdrungen, daß er sie auch für die musikalische Seite noch speziell nachzuweisen sich bestrebt. „Es ist (aber) eine sehr törichte Vorstellung: eine recht volkstümliche Melodie könne kein in seinen Kunstbegriffen befangener Musiker, sondern nur ein schlichter Mann des Volkes aus innerem Drang erfinden. Der Dilettant bildet im glücklichsten Falle etwas Gegebenes zu etwas ähnlich Hübschem um. Die Menge schöner Melodien dagegen, welche das 16. Jahrhundert vom 15. ererbt hat, setzt mit Bestimmtheit das schöpferische Eingreifen des technisch gebildeten Künstlers voraus" [Deutsches Leben S. XXV]. Je weiter die Kultur eines Volkes vorgeschritten ist, um so schärfer ist der Gegensatz zwischen „Dilettant" und „technisch gebildetem Künstler". In früheren Epochen einfacherer Kultur war allerdings der Riß zwischen Kunst- und Volksdichtung nicht so groß, wie heute: „In jenen alten Zeiten war dieser Hergang der Wechselwirkung zwischen

[1]) Der gleiche Gedanke auch „Histor. Volkslieder" I, XIII.

den eigentlichen Trägern der Bildung und der großen Masse in eben dem Maße leichter, als der Stoff, den es mitzuteilen galt, einfacher gedacht und geformt war" [Histor. Volkslieder I, XIV]. Ja, wenn wir auf die fernsten noch verfolgbaren Spuren zurückgehen, so ist eine Differenz beider Dichtungsgattungen überhaupt noch nicht zu konstatieren: „Für die gesamte Dichtung jener frühesten Zeit galten diese Sätze: Alle Dichtung ist Volksdichtung, alle Volksdichtung ist Gesang (und aller Gesang ist episch)" [a. a. O. I, XVIII]. Damit ist der Kreis, der sich aus der Annahme eines besonderen Begriffes „Volk" für die älteste Stufe ergab, harmonisch geschlossen.

Aus der gleichen Voraussetzung resultiert unmittelbar ein zweites. War nämlich damals alle Dichtung Volksdichtung, so muß diese notgedrungen als Ganzes der Kunstpoesie zeitlich voraufgegangen sein: Kunstpoesie ist aus Volkspoesie hervorgewachsen, mag auch in neuerer Zeit bei einzelnen volkstümlichen Liedern der Weg gerade der umgekehrte gewesen sein. Also: „Jedes Volk, jede Literatur beginnt mit einer Periode der Volksdichtung, wobei dieser ein Gegensatz von Kunstpoesie anfangs und auf lange Zeit überhaupt noch nicht gegenübersteht" [a. a. O. I, XIII], ein Gedanke, den Liliencron wiederholt zum Ausdruck bringt [1]). Ebenso betont er auch an mehreren Stellen [2]) die weite Verbreitung und lange Dauer des echten Volksliedes, die er in Verbindung mit dem „Zersingen" für den äußeren Charakter [3]) desselben verantwortlich macht: „Der Volksmund singt sich das Lied nach seiner Art zurecht und diese unbewußt und oft aus feinem Instinkt feilende und färbende Art der Behandlung gibt dem Liede zum Teil eben den eigentümlichen Klang, der zu dem Wesen des Volksliedes gehört" [a. a. O. I, IX]. Aber daß man nun diesen „eigentümlichen

[1]) So z. B. „Histor. Volkslieder": I, SS. XIII, XIV, XVII, XXIV f. und Nachtrag S. 9. Über seine ersten Quellen siehe S. 76. Vgl. auch S. 124.

[2]) „Histor. Volkslieder" I, IX und Nachtrag S. 9, sowie „Deutsches Leben" S. XX u. XXV.

[3]) Andeutungen über diesen: „Histor. Volkslieder" I, XXIX und „Deutsches Leben" S. XV.

Klang“ als das einzige Kriterium wahrer Volkstümlichkeit ansieht, hält Liliencron doch für verfehlt; er ist ihm nur eine Sekundärerscheinung: „Man pflegt (ferner) gewisse Eigentümlichkeiten, welche an einer großen Masse anderer — nicht historischer — Volkslieder erscheinen, für wesentliche Eigenschaften des Volksliedes überhaupt zu halten: das Fragmentarische, Abgerissene, Springende, mehr Andeutende als Ausführende, ja das oft begegnende Dunkle, Verworrene, Widersprechende. Das historische Volkslied aber lehrt, daß alle diese Eigenschaften nicht dem Volksliede an sich anhaften, sondern daß sie erst allmählich im Laufe der Zeit entstehen, wenn die Lieder von Mund zu Mund gegangen, von Geschlecht zu Geschlecht gewandert sind“ [Deutsches Leben S. XXXf.]. Um Liliencrons Auffassung einigermaßen vollständig zu charakterisieren, sei schließlich noch sein eigenes Geständnis erwähnt: „Daß ich den Wert der Melodien[1]) sowohl für die lebendigere Auffassung der Lieder, als für die Geschichte der Musik nicht unterschätze, brauche ich wohl kaum erst zu versichern“ [Historische Volkslieder III, VIII].

Geht auch Liliencron in einzelnen Punkten von den Ergebnissen der Forschung seiner Vorgänger, besonders der Philosophen aus, so ist er doch selbständig darüber hinweg geschritten. Die Darstellung des Vorganges z. B., unter dem er sich das Entstehen einzelner volkläufig gewordener Lieder veranschaulicht, sowie die Bedeutung, die er dabei dem „Zersingen“ zuweist, beruht auf ausgedehnter historischer Kenntnis. Und da er außerdem klar ausspricht, was er denkt, so ist es begreiflich, daß seine Ausführungen lebhaften Anklang gefunden haben[2]) und jedenfalls die seiner Nachfolger bis Böhme fast durchweg erheblich überragen.

[1]) Dieselben werden auch berührt: „Histor. Volkslieder“, Nachtrag S. 1 und „Deutsches Leben“ S. XXXV.

[2]) Für das Entstehen der Volkslieder wenigstens schließt sich z. B. Tobler im großen und ganzen Liliencron an, auf den er in der Abhandlung „Über die historischen Volkslieder der Schweiz“ S. 309 sogar ausdrücklich hinweist. Das gleiche ergibt sich auch aus „Schweizerische Volkslieder“ Bd. I S. III. Weitere für Toblers Auffassung wichtige Bemerkungen finden sich: „Über die histor. Volkslieder der Schweiz“ S. 305, 315, 317 u. 320; sowie „Schweiz. Volkslieder“ Bd. I, Vorwort u. S. CLI; Bd. II, Vorwort; S. II u. S. IIIff.

2. Von Liliencron bis Böhme.

Allen Forschern dieses Zeitraumes, mit einer Ausnahme (Gelbe)[1]), ist es gemeinsam, daß sie wie gleich der erste, Goedeke, das Volkslied als „unmittelbares Erzeugnis des Volkes selbst“ [Grundriß II, 23ff.] betrachten. „Fragen wir nach der Entstehung solcher Lieder“, heißt es in der Einleitung von Goedekes und Tittmanns Liederbuch[2]), S. VII, „nach ihren ersten Dichtern, so können wir die Antwort etwa in folgendem kurz zusammenfassen.... Es erscheint die Dichtung, soweit unsere Kunde reicht, gleichsam als ein Gemeingut des Volkes“. „Unter denjenigen Ständen, welche vorzugsweise die Volkslieder singen, sind dieselben fast immer zuerst auch entstanden“ [Liederbuch S. 4]. Dann wurden sie weiter getragen [siehe a. a. O. S. 4], zersungen [siehe a. a. O. S. XVII] und erhielten so ihren speziellen Charakter [Über diesen „Grundriß“ II, 23f. und „Liederbuch“ S. 4, 6 u. 7].

Für Freiherrn v. Ditfurths Auffassung ist es bezeichnend, daß er in den „Historischen Volksliedern der Zeit von 1756 bis 1871“, Bd. II, Teil 3, erschienen 1871/72, bereits Lieder aus dem Kriege von 1870/71 als „Volkslieder“ brachte. Was bei gemeinen Soldaten oder überhaupt im niederen Volke entstand, war für ihn „Volkslied“. Weitere Einzelheiten finden sich in den Einleitungen zu Ditfurths zahlreichen und dankenswerten Sammlungen historischer Volkslieder[3]).

Hermann Dunger bietet eine präzise und kurze Definition, wenn sie auch weder neu noch sachlich einwandfrei[4]) ist: „Für

---

[1]) Zimmer ist zeitlich genau genommen schon hinter Böhme anzusetzen.

[2]) Vorwort und Einleitung, d. h. S. V—XVIII sind zwar von J. Tittmann unterzeichnet, geben gewiß aber auch Goedekes Anschauungen richtig wieder.

[3]) So „Histor. Volkslieder von 1756—1871“, I, 1, 4 und 10; II, 2 S. VII; „100 historische Volkslieder des preußischen Heeres“ S. VI und VII; „Die historischen Volkslieder des bayerischen Heeres“ S. XI. Siehe über dies S. 146 Anm. 2 und S. 148 Anm. 4.

[4]) Gegen dieselbe wendet sich z. B. Reuschel, Volkskundliche Streifzüge, S. 54; für sie erklärt sich, wenigstens auf weite Strecken, Wackernell im A. f. d. A. 38, 210f. In der Anm. a. a. O. S. 210 wird auch das Verhältnis Dungers zu Pommer kurz gestreift.

den Volksliedsammler empfiehlt es sich, den Begriff Volkslied nach der strengeren Auffassung zu erklären als ein im Volk, d. h. in den mittleren und niederen Schichten der Bevölkerung entstandenes und gedächtnismäßig überliefertes gesungenes Lied[1]), das der Eigenart des Volkes in Sprache und Anschauungsweise entspricht“ [in: Wuttke, Sächsische Volkskunde[2], S. 251]. Schon früher, 1870, hatte sich Dunger in „Dialekt und Volkslied“ mit der Volksliedfrage beschäftigt.

Zur selben Zeit äußern sich die beiden Literarhistoriker Gervinus und Koberstein durchaus in demselben Sinne. Meint letzterer, daß die Volkspoesie so „recht aus der Mitte des Volkes, aus den niederen Ständen“ hervorgehe, was sich äußerlich noch in dem besonderen „Ton und Charakter“ der uns überkommenen Lieder dartue [Geschichte der deutschen Nationalliteratur[6] I, 347], so schreibt Gervinus: „Gewiß trug zu diesen Eigenschaften [von denen er Literaturgeschichte II, 489, 491, 492 und 493 spricht], des Volksliedes sein Entstehen in den bezeichneten [unteren] Klassen nicht wenig bei“ [II, 489].

Im ausgesprochenen Gegensatz zu den genannten[2]), die nur das im Volke selbst Produzierte als Volkslied gelten ließen, setzt sich Theodor Gelbe in einem Aufsatze „Das deutsche Volkslied“, im „Deutschen Sprachwart“, IX, 98ff. (1875). Seine Absicht ist, von einer „Fixierung des Begriffes Volk zugleich auf die Definition des Volksliedes, der Volkspoesie überhaupt“ zu kommen [a. a. O. S. 105]. Als „Volk“ gelten ihm weder die „blasierten, überfeinerten“ Kreise, noch der Pöbel; „er singt und dichtet nicht“[3]) [a. a. O.]. Die weiten Schichten jedoch, die zwischen

[1]) Eine Kritik dieser Bestimmung siehe bei Reuschel, Volkskundliche Streifzüge S. 54f.

[2]) Ihnen wäre für etwas später noch Konrad Burdach zuzurechnen, der Volksdichtung definiert als: „Dichtung, die entsteht und lebt in einem geschlossenen Kreise gleichgearteter Menschen, der von der Kultur noch unberührt und durch individuelle Entwicklung noch wenig geteilt ist, mag er nun eine Nation sein oder nur ein Stand, ein Bruchteil eines Volkes. Volksdichtung ist stets momentan, gegenwärtig, Gelegenheitsdichtung“ [Anz. f. d. Altert. IX, 344].

[3]) Wie ja ganz genau ebenso auch schon Herder behauptet hatte. Siehe S. 34.

beiden Extremen liegen, die bilden das „Volk", in denen das Volkslied zunächst einmal entstand.

Natürlich konnte es dabei ebenso gut „oft von ganz obskuren Geistern erfunden und verbreitet worden" sein, wie auch nicht ausgeschlossen war, „daß nicht auch ein großer Kunstpoet durch einen glücklichen Griff Volkslieder dichten könne" [a. a. O. S. 103]. Ob im einzelnen Fall dieser oder jener nun der Autor war, ist gleichgültig: „Nicht aber darf man meinen, daß die Gesamtheit eines Volkes an der Schöpfung eines solchen Liedes gearbeitet, nein, ein einzelner schuf einen, wenn auch nur kleinen Teil, einen Kern, der ja ausgebildet werden konnte" [a. a. O. S. 102]. Da letzteres selbst bei ein und demselben Lied zuweilen mehrmals eintrat, so geriet allerdings der Name des ersten Dichters häufig in Vergessenheit. Aber ein wesentliches Kriterium ist die Namenlosigkeit mancher Lieder auf keinen Fall [nach a. a. O. S. 104].

Die Hauptsache ist nach Gelbe die Rezeption durch das Volk: „Alle Poesie (nämlich), welche unserem Volke zusagt, welche in diesem Sinne volkstümlich ist, darf und muß Volkspoesie genannt werden" [a. a. O. S. 105. Ähnlich auch S. 102]. Ließen sich freilich auch hiergegen Einwendungen machen, besonders gegen die Charakterisierung der Volkslieder als „Eintagsfliegen" und als „der Mode unterworfen" [a. a. O. S. 101 f.], so merkt man doch Gelbes Ausführungen an, daß sie aus der Untersuchung des lebendigen Volksgesanges seiner Zeit in einem Maße gewonnen sind, wie es bis dahin kaum zu verzeichnen war. Das verleiht ihnen von vornherein ein großes Gewicht.

Dasselbe Urteil in positivem und in negativem Sinne muß man auch über zwei Arbeiten von Fr. Zimmer fällen, die zwar erst nach Böhmes „Altdeutschen Liederbuch" entstanden sind, aber aus praktischen Gründen gleich hier erwähnt werden mögen. Zimmer berücksichtigt doch gar zu wenig den Sprachgebrauch, wenn er für jedes vom Volk häufiger gesungene Lied den Titel „Volkslied" verlangt. Denn, so meint er, „nichts kann Volkslied heißen, als was wirklich vom Volke gesungen wird. Was

aber tatsächlich in aller Munde ist, das soll man dann auch so nennen, und wenn man Dichter und Komponisten anzugeben weiß" [Charakteristik S. 25f.]. Also „nicht der Ursprung macht ein Lied zum Volkslied" [a. a. O.]; denn darin liegt nichts Besonderes. Ob Kunst- oder Volkslied, „einer ist es ja allemal gewesen, der ein Lied zuerst gesungen hat"[1]) [a. a. O.]. Nur mußte es auch wirklich gesungen werden; „denn ohne Melodie ist das Volkslied, was ein Bild ohne Farbe ist, ... erst Wort und Weise zusammen machen das „Lied" aus" [a. a. O. S. 4 u. 29]. Über das Verhältnis beider Teile beim Entstehen meint Zimmer [Studien S. 1]: „Das „Lied" entsteht durch eine Verbindung von Wort und Ton. Entweder die Melodie kommt zum Texte, oder umgekehrt, der Text kommt zur Melodie. Letzteres ist jedoch nur als Ausnahme anzusehen. So ist es wenigstens für den Volksgesang ganz ausschließliche Regel, daß die Weise erst entsteht, wenn der Text vorhanden ist"[2]), was freilich nicht hindert, daß sie hernach auch diesen wieder verändern kann. „Denn das ist das Charakteristische des Volksliedes, ja man könnte sagen, darin zeigt sich erst, daß ein Lied wirklich Volkslied ist, daß es sozusagen ein flüssiges Leben führt, allerlei Veränderungen, Kürzungen und Erweiterungen unterworfen" [Charakteristik S. 25]. Nach dieser kurzen Skizzierung von Zimmers Stellung müssen wir nunmehr in der Entwicklung noch einmal etwas zurückgreifen, bis zu Böhmes Einleitung zum „Altdeutschen Liederbuch" von 1877.

---

3. Böhme.

Böhmes Definitionen des Volksliedes sind einmal von einer Ausführlichkeit, die so gut wie kein einziges, jemals als charakteristisch bezeichnetes Moment übergeht. Und dann dürfen wir

---

[1]) Ebenso heißt es a. a. O. S. 27 von der Volksdichtung, daß sie „wohl kaum ein Werk dessen, was man eigentlich Volk nennt", gewesen sei.

[2]) Gerade das Gegenteil, daß nämlich der Volksdichter häufig „seinen Text auf schon vorhandene Weisen" dichtete, hatte vier Jahre vorher Böhme im „Altdeutschen Liederbuch" S. XLVII behauptet.

in ihnen in mancher Hinsicht die Darstellung des Volksliedbegriffes sehen, wie er in weitesten Kreisen gebildeter Laien in neuerer Zeit in Geltung ist. Denn mehr wie als Laie, wenigstens soweit die Bestimmung des Begriffes Volkslied in Betracht kommt, kann Böhme bei der großen Zahl der von ihm mit Beharrlichkeit immer wieder von neuem aufgenommenen Widersprüche nicht betrachtet werden. Absolut heterogene Ergebnisse ältester Überlieferung und modernster Forschung hausen da schiedlich-friedlich nebeneinander.

Bald ist das Volkslied „nur ein solches Lied, das im Volke selbst entstand" [Altdeutsches Liederbuch S. XXI], bald wieder ist es aus dem Kunstlied viâ volkstümliches Lied hervorgegangen, werden „ansprechende Kunstdichtungen ... zu wirklichen Volksliedern, sobald das Volk sie in seiner Art verarbeitet hat" [Volkstümliche Lieder S. III]. Einmal heißt es: „In unserer Zeit können keine Volkslieder mehr entstehen" [Altdeutsches Liederbuch S. XXIV]; aber noch auf derselben Seite ist das volkstümliche Lied wieder „der vorherrschende Gesang des Volkes in der Gegenwart und wird das Volkslied der Zukunft sein" [a. a. O.]. Nach „Volkstümliche Lieder" S. VI, läuft alles, „was man Wundersames über die Entstehung der Volksdichtung durch das vielköpfige Wesen Volk gefabelt hat", auf einen ganz natürlichen Vorgang hinaus, was Böhme aber nicht abhält, gelegentlich auch von einem „von Reflexion noch nicht angestecktem Volksgemüt mit seinem Traumerwachen oder Halbdunkel" [Altdeutsches Liederbuch S. XXIV] zu sprechen und dabei Vischer als Gewährsmann zu zitieren. Am schlimmsten aber ist es, wie Böhme zwischen den beiden Auffassungen: Namenlosigkeit des Verfassers ist ein wesentliches Merkmal der Volkspoesie, und: Namenlosigkeit ist ganz nebensächlich, wahllos hin und her schwankt. Auf S. III der „Volkstümlichen Lieder" oben gelten als solche diejenigen Lieder, „deren Verfasser zumeist nachweisbar sind"; auf derselben Seite unten sind es Kunstgesänge, „die von bekannten **oder** unbekannten Dichtern und Komponisten" verfaßt sind. Daß volkstümliche Lieder nur solche sind, die von bekannten Dichtern

stammen, wird vielfach mehr oder minder direkt behauptet[1]) oder doch in der Ausführung angenommen[2]). An anderen Stellen dagegen wird nicht minder bestimmt versichert, daß die Namenlosigkeit gar nichts zu besagen habe[3]), oder mindestens nicht als entscheidend in Betracht gezogen werden könne, eine Behauptung, der Böhme selber wieder schon allein dadurch widerspricht, daß er auf dieses Moment sicher zehn- bis zwölfmal zurückkommt.

Das so vom volkstümlichen Liede Ausgesagte gilt natürlich sinnentsprechend auch vom Volksliede selber. Infolgedessen ist auch die Konfusion über den Verfasser dieses letzteren eine komplette: „Lieder von namhaften Dichtern", heißt es z. B. „Altdeutsches Liederbuch" S. XXIV, „aus der Sphäre bewußter Bildung, welche dem Volkstone gut nachgefühlt sind und deshalb populär geworden und selbst in Volksmund übergingen, sind nimmermehr Volkslieder". Und nur einige Zeilen weiter: „die Namenlosigkeit mancher Kunstdichtung macht sie noch lange nicht zur Volksdichtung ... Umgekehrt ist manches Lied des Mittelalters, dessen Dichter (z. B. Witzstatt, Gengenbach, Grünewald, Dr. Luther) man kennt, dennoch Volkslied geworden, weil es im Geiste des Volkes gedichtet war, z. B. Eine feste Burg." Einigermaßen verständlich wird der Widerspruch zwischen Anfang und Ende nur dadurch, daß Böhme einen steten Übergang von Kunstlied zu Volkslied und einen Umformungsprozeß von volkstümlichen Liedern zu echten Volksliedern annimmt[4]), obwohl er auch dem manchmal selber wieder entgegentritt[5]).

---

[1]) So „Volkstümliche Lieder" S. III; „Liederhort" I, S. IV (2mal); „Altdeutsches Liederbuch" S. XXIII u. XXIV.

[2]) Köstlich ist in dieser Beziehung ein Zusatz zu den „Volkstümlichen Liedern", S. 598ff. Die Überschrift desselben lautet nämlich: „Volkstümliche Lieder", die schon in den Liederhort [der nur Volkslieder enthalten soll], aufgenommen sind, aber hierher gehören [d. h. zu den Volkstümlichen Liedern], da sie Kunstdichtungen und ihre Verfasser ermittelt sind." Ein ähnliches Vorgehen siehe S. 163.

[3]) Vgl. „Volkstümliche Lieder" S. III; S. IV (2mal) und „Altdeutsches Liederbuch" S. XXIV.

[4]) „Diese ansprechenden Kunstdichtungen werden aber zu wirklichen Volksliedern, sobald das Volk sie in seiner Art verarbeitet hat", heißt es „Volkstümliche Lieder" S. III, in ähnlichem Sinne auch S. IV.

[5]) „Altdeutsches Liederbuch" S. XXI u. XXII.

Im letzten Grunde und vor allem in späterer Zeit (1895) ist ihm jedoch jedenfalls die Rezeption eines Liedes durch das Volk das entscheidende Merkmal der Volkspoesie gewesen, und zwar sowohl des volkstümlichen Liedes[1]), wie auch des Volksliedes selber[2]). Der Unterschied zwischen diesen beiden Arten bestand dann hauptsächlich darin, daß erstere „zuerst und zumeist in Kreisen von Gebildeten Eingang fanden und dort mit harmonischer Begleitung auf einem Instrument ... oder vom Männerchor (seltener vom gemischten Chor), vorgetragen wurden, während das Volk seine Lieder zweistimmig singt“ [Volkstümliche Lieder S. V].

Damit berührt Böhme ein Gebiet, auf dem er wirklich zu Hause ist, und das er deshalb mit Vorliebe behandelt: Über die „musikalischen Bestandteile“ des Volksliedes finden sich im „Altdeutschen Liederbuch“ S. XLVI—LXXII schätzenswerte Fingerzeige. Der Ton „spielt im volkstümlichen wie im Volksliede die Hauptrolle“ [Volkstümliches Liederbuch S. VII]. Das rechtfertigt seine eingehende Würdigung und Charakterisierung[3]). Denn im letzten Grunde ist der Gesang nicht allein das sicherste Merkmal des Volksliedes[4]), sondern sogar auch seine Quelle [nach „Altdeutsches Liederbuch“ S. XLVII. Vgl. auch ib. S. VI]. Die Verbreitung des Volksliedes im Gesange, sowie hierdurch hervorgerufenes „Zersungen“werden[5]), „befördert nicht wenig den objek-

[1]) „Wenn (aber) ein Lied vom Volke ... viel gesungen wird. ... dann darf man es als volkstümlich bezeichnen“. „Volkstümliche Lieder“ S. VI.

[2]) „Wenn ein Lied weithin im Volke durch fl. Blätter verbreitet war, ... so darf man es als Volkslied ziemlich sicher betrachten.“ [Altdeutsches Liederbuch S. XXV.] Ähnlich a. a. O. S. XXIf., S. XLI u. S. XLIII; „Volkstümliche Lieder“ S. IIIf.

[3]) Wie sie unter anderem auch gegeben wird „Altdeutsches Liederbuch“ S. XXV u. XXVI, sowie „Liederhort“ I, V.

[4]) „Das Volkslied ist der zum Gesang bestimmte und wirklich gesungene Teil der Volkspoesie.“ [Altdeutsches Liederbuch S. XXI und S. XLVII.

[5]) Von Böhme erwähnt „Altdeutsches Liederbuch“ S. XXII; „Liederhort“ I, S. IV; sowie „Volkstümliche Lieder“, S. III, VI und besonders S. V.

tiven, naturgetreuen Charakter der Volkspoesie" [Altdeutsches Liederbuch S. XXII][1]), zwei Merkmale, die für Böhme zu nichts weniger dienen, als um 1. überhaupt einmal Natur- vom Kunstlied [„Altdeutsches Liederbuch" S. XXIII], dann 2. Volkslied von Meistergesang [a. a. O. S. XXV] und endlich 3. auch Volkslied von volkstümlichem Lied [„Liederhort" I, S. V] zu scheiden. Besonders die beiden letzteren sucht er scharf auseinanderzuhalten[2]) und definiert bei der Gelegenheit ausführlich auch das volkstümliche Lied[3]), das bisher stets etwas stiefmütterlich behandelt worden war.

Von den eigentlichen Volksliedern unterscheiden sich die volkstümlichen äußerlich hauptsächlich dadurch, daß sie trotz ihrer momentanen Beliebtheit in der Regel doch nicht sehr lange in der Mode bleiben: „Nur wenige haben eine hohe Lebensdauer von 100 Jahren und darüber aufzuweisen und diese gleichen darin den unverwüstlichen Volksliedern[4]), das sind z. B. Goethes „Heidenröslein", das „Rheinweinlied" von Claudius, das Gesellschaftslied „Es kann ja nicht immer so bleiben" von Kotzebue" [Volkstümliche Lieder S. XV]. Solche und ähnliche freilich sind geradezu „die natürliche Fortsetzung und der vornehme Nachwuchs des Volksliedes. Sie sind schon jetzt vielfach an die Stelle der sich immer mehr zurückziehenden Volkslieder getreten und werden das Volkslied der Zukunft bilden"[5]) [a. a. O.

---

[1]) Weiteres über die beiden Merkmale: Objektivität und Natürlichkeit besonders „Liederhort" I, S. IV u. V, sowie „Altdeutsches Liederbuch" S. XXIII u. XXV ff.

[2]) Vgl. z. B. „Altdeutsches Liederbuch" S. XXIV.

[3]) Alles, was Böhme darüber sagt, anzuführen, erforderte einen Platz, wie er uns hier nicht zur Verfügung steht. Es kommen hauptsächlich folgende Stellen in Betracht: „Volkstümliche Lieder" S. III, IV—V, VI, XV und S. 598 ff.

[4]) „Volkslieder sind also die alten Lieder, die ... sich durch mündliche Überlieferung lange Zeit, oft bis zur Gegenwart forterhalten haben" [Altdeutsches Liederbuch S. XXII]. Die „Lebensdauer" wird auch betont „Volkstümliche Lieder" S. III.

[5]] Der Gedanke: „Das volkstümliche Lied ... wird das Volkslied der Zukunft sein" auch „Altdeutsches Liederbuch" XXIV; „Liederhort" I, S. IV.

S. VI]. Mit dieser optimistischen Auffassung ist es allerdings zunächst nicht leicht zu vereinigen, wenn wir im „Altdeutschen Liederbuch“ S. XXIV lesen: „In unserer Zeit können keine Volkslieder mehr entstehen ... schwerlich wird jemals wieder ein allgemeines Volkslied im früheren Sinne zu hoffen sein.“

Allein gerade die letzten Worte geben eine wichtige Andeutung: Böhme unterscheidet also ein Volkslied früherer Zeit von einem solchen der neueren. Für letzteres nimmt er ein organisches Hervorgehen aus dem volkstümlichen Liede und weiterhin selbst Gassenhauer an [1]). Im Mittelalter dagegen war der Vorgang im Entstehen ein etwas anderer. Damals entstand das Volkslied wirklich im Volk, wobei „Volk“ „in dieser Zusammenstellung nicht im heutigen engeren Sinne zu nehmen [ist], nicht als die an Gütern geringe, in der Bildung zurückgebliebene, arbeitende Menschenklasse, sondern als Nation, d. h. die Gesamtheit von Menschen gleicher Abstammung, Sprache und Sitte, in welcher noch kein merklicher Unterschied in der Bildung der verschiedenen Stände hervortritt“ [Altdeutsches Liederbuch S. XXIf.]. Was in diesem Milieu, im „Volke“ entstand, das und nur das ist echtes Volkslied [2]). Natürlich ist dies nicht so zu verstehen, als ob nun alle zusammen und mit vereinten Kräften gedichtet hätten. Es fand lediglich ein „Annektieren, Variieren und Kombinieren“ statt [nach volkstümliche Lieder S. VI]. Das Volk als solches dichtet niemals, sondern immer nur ein einzelner“ [3]) [volkstümliche Lieder S. IV]. „Ganz so wie unsere jetzigen Lieblingslieder von Kunstdichtern, sind alle Volkslieder durch Einzelne entstanden“ [„Altdeutsches Liederbuch“ S. XXIV], womit freilich, wie gezeigt, wieder andere Äußerungen nicht recht harmonieren wollen.

Überhaupt könnte man ohne viel Mühe zu jeder Bemerkung Böhmes von ihm selber wieder eine zweite zitieren, die die

---

[1]) Dies bestätigen „Volkstümliche Lieder“ S. III u. VI; „Liederhort“ I, S. IV und „Altdeutsches Liederbuch“ S. XXIV.

[2]) Vgl. „Altdeutsches Liederbuch“ S. XXI und „Liederhort“ I, S. IV.

[3]) Ebenso „Volkstümliche Lieder“ S. VI; „Altdeutsches Liederbuch“ S. XXII (mehrfach) und S. XXIV.

erste aufhebt. Seine Definition des Begriffes Volkslied in wenige Worte zusammenzufassen, begegnet daher großen Schwierigkeiten. Als unanfechtbar dürfte vielleicht so viel feststehen: Volkslied war ihm jedes vom Volke viel und gern gesungene Lied, das sich wenigstens einige Jahrzehnte in der allgemeinen Gunst zu erhalten gewußt hat; doch finden sich daneben, besonders im „Altdeutsches Liederbuch" auch Ansätze einer viel engeren Begriffserklärung. Durch Merkmale des Stiles, der Überlieferung und der Lebensdauer ist davon, — allerdings etwas verschwommen —, das volkstümliche Lied geschieden.

In Böhme allein ist das vereint, was alle Forscher von Liliencron bis W. Scherer charakterisiert: Die eine Hälfte, wie Goedeke, Ditfurth und G. Scherer will nur das als Volkslied gelten lassen, was wirklich im Volke entstanden ist, während Gelbe und Zimmer nur das im Volke Gesungene so bezeichnen, und zwar diese beiden ganz entschieden, während Liliencron mehr zwischen beiden Fassungen zu vermitteln sucht und Böhme in seinen verschiedenen Schriften schwankt. Aber allen vier ist doch das gemein, daß mit dem Geltenlassen der auch von höher stehenden Dichtern stammenden Volkslieder sie nach vorwärts auf das hinweisen, was in der Folgezeit immermehr in den Vordergrund tritt[1]), nach rückwärts aber auf jenes, was überhaupt den ganzen langen Zeitraum von Uhland bis Liliencron charakterisiert.

* * *

[1]) Diese Betonung eines individuellen Dichters des Volksliedes im Gegensatz zu dem vor allem in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angenommenen Hervorgehen aus einer Masse [siehe z. B. S. 115 und sonst häufig] ist tief in der ganzen Kulturströmung der Gegenwart gegründet und darf keineswegs als eine isolierte Erscheinung der Volkspoesie oder gar als ein Akzidentielles betrachtet werden. Die neuere Zeit ist ja außerordentlich Individualitäts-freundlich. Auf allen Gebieten, in Erziehung wie Strafrecht, in Literatur wie Politik wird in steigendem Maße Berücksichtigung der Individualität betont, verlangt und gewährt. Es zeigt sich also auch hier wieder, wie die Entwicklung des Begriffes Volkslied auf die Parallelentwicklung der Gesamtkultur helle Streiflichter wirft, umgekehrt aber auch nur aus dieser heraus gewürdigt und verstanden werden kann.

Uhland bis Liliencron, das bedeutet ein unverkennbares Fortschreiten in der Entwicklung vom gefühlsmäßigen Entscheiden, wie es bis zum Abschluß der Romantik bestand, zum vorwiegend rationalen und historischen, wie es seit 1880 zu konstatieren ist. Man suchte von einem, wie man wenigstens annahm, fest gefügten Grunde auszugehen, einerlei, ob man ihn nun in philologischer Kleinarbeit oder völkerpsychologischer Untersuchung fand. Nichtdestoweniger muß aber auch hier wieder festgestellt werden, daß noch immer die mit etwas unklaren Vorstellungen und Begriffen operierende Richtung, die im Entstehen des Volksliedes im „Volke“ und aus dem „Volksgeiste“ heraus sein Wesen sah, dominiert und sogar sehr entschiedene Vertreter findet. Aber als die natürliche Reaktion dagegen macht sich auch die andere Parallelrichtung z. B. bei Talvy, Hinrichs, Gelbe und anderen mit einer Schärfe und Häufigkeit Luft, wie sie vor Uhland fast unbekannt war. Schroffer als je zuvor stehen sich mystische und historische Auffassung gegenüber.

Für beide liegen freilich die Keime schon in und vor der Romantik. Viel wirklich neue Momente und Gedanken sind, wie ein Rückblick lehrt, eigentlich nicht mehr zu dem hinzugebracht worden, was schon im ersten fruchtbaren Anlauf der Volksliederforschung festgestellt war. Es kommt seit der Romantik mehr oder minder nur noch darauf an, wie die verschiedenen Einzelmerkmale zusammengesetzt werden. Die Geschichte des Begriffes Volkslied besteht von da an mathematisch ausgedrückt nur noch aus einer fortlaufenden Reihe von Variationen[1]), deren einzelne Elemente mit wenigen Ausnahmen bereits fertig vorliegen und in der Zeit von 1770—1830 geschaffen worden sind. Ihre Zahl hatte allerdings mit der Zeit, wie besonders die Betrachtung Böhmes gezeigt haben dürfte, eine ungesunde Höhe erreicht; und alle wollten sie doch schließlich als wesentlich gelten, obwohl vielleicht auch nicht ein einiges wirklich unbestrittene Anerkennung sich zu erringen vermocht hatte. Kein Wunder daher, daß auf Böhme mit seiner Übermasse von Merkmalen einer folgte, der sie

[1]) Ein typisches Beispiel siehe S. 98f.

fast alle über Bord warf und behauptete: „Ein anderes Kennzeichen des Volksliedes als weite Verbreitung und allgemeine Beliebtheit gibt es nicht“ [W. Scherer, Literaturgeschichte[10] S. 254]. Allein das forderte seinerseits wieder Widerspruch heraus, dem z. B. Pommer scharfen Ausdruck lieh: „Grundfalsch ist die Behauptung W. Scherers in seiner Literaturgeschichte: Ein anderes Kennzeichen ... gibt es nicht“ [Älpl. Volkslied, S. 97 Anm. 1]. Immer ausgesprochener dreht sich dann bei diesem (Pommer) und John Meier in den letzten zwanzig Jahren die Frage nach dem Wesen der Volkspoesie um jene andere ihres Entstehens. Die Phasen dieses Streites sollen die nächsten Seiten vorführen.

Dritte Epoche: 1883—heute.

X.

Von Scherer zu Pommer.

(ca. 1883—1893.)

Für die letzte Epoche (1883—1910) ist die Zahl der folkloristischen Schriften zu groß und dabei das gesamte Material uns zeitlich zu nahe, als daß, wenigstens für die beiden letzten Dezennien, die rein chronologische Behandlung noch durchführbar wäre. So mußte noch am Ende der Darstellung etwas von ihr abgewichen und der Weg einer Beurteilung nach inneren Gesichtspunkten eingeschlagen werden. Ein wirklicher zeitlicher Einschnitt läßt sich jetzt nur schwer mehr feststellen, dagegen ein ganz deutliches Nebeneinander von zwei grundverschiedenen Auffassungen, die mit den ersten Arbeiten Pommers und John Meiers anfangs der neunziger Jahre immer sichtlicher zutage treten. Von beiden vertritt dabei jener einen Produktionsstandpunkt: Das Volk produziert Lieder; und dies sind die wahren „Volkslieder"; dieser dagegen einen Rezeptionsstandpunkt: Das Volk rezipiert fast durchweg nur Lieder und macht sie so zu „Volksliedern". Im Gegensatz zu früheren Epochen, wo die Übermacht des Produktionsstandpunktes erdrückend war, sind von Scherer bis heute die Anhänger des Rezeptionsstandpunktes entschieden in der Überzahl. So beginnt mit Scherer ein neuer größerer Zeitraum, die drei letzten Jahrzehnte der Forschung umfassend.

1. W. Scherer.

An zwei Stellen tritt Scherer ganz offenkundig früheren Auffassungen entgegen. Die erste ist in dem obigen (s. S. 143) Satze enthalten. Die zweite, etwas später (1888) geschriebene, richtet sich gegen die besonders von der Philosophie[1]) vertretene Behauptung, daß Volkslied und Individualität sich ausschlössen, und daß letztere eine Begleiterscheinung jüngerer Kulturepochen sei: „Der Gegensatz von Allgemeinheit und Individualität für ältere und jüngere Zeit (wo in älterer das Individuum sich in der Masse verlieren soll) ist falsch: Es ist nur die fortschreitende Arbeitsteilung zu beobachten, darauf führt der ganze Gegensatz zurück“ [Poetik S. 301]. Scherer sucht die Differenz zwischen Kunst- und Volksdichtung weniger im Kreise, in dem sie entstehen und in ihrem Dichter; denn „Dichter, Menschen, Individuen, fehlbar, plump oder fein, geschickt oder ungeschickt, stehen hinter beiden“ [J. Grimm[2] (1885) S. 146]. Vielmehr liegt sie ihm in der Art der Übertragung: „Volksdichtung und Kunstdichtung, oder wie man es nennen mag, stehen sich gewiß in vielen entwickelten Literaturen gegenüber, aber ihr Hauptunterschied besteht wohl in der mündlichen und in der schriftlichen Überlieferung“ [a. a. O.][2]). Daneben kommen allerdings noch ein paar minder wichtige, differenzierende Punkte in Betracht: „Sie [Kunst- und Volksdichtung] beziehen ihre Stoffe aus verschiedenen Quellen, sie arbeiten mit einer verschiedenen Technik, sie werden von Dichtern verschiedener Stände betrieben[3]) [a. a. O.]. Besonders das zweite, die Technik des Volksliedes, d. h. seine äußeren stilistischen Merkmale werden von Scherer einer eingehenden Darstellung gewürdigt [Literaturgeschichte S. 254—257]. Doch

[1]) Vgl. unter anderem S. 120, 122, 126 und 127.

[2]) Auf diese Stelle als Quelle seiner Ansichten beruft sich A. E. Berger [„Nord und Süd“ 68, S. 88]. Siehe unten S. 177.

[3]) Gerade das Gegenteil, daß nämlich selbst auch beim Volkslied Angehörige aller Stände als Dichter in Betracht kommen können, behauptete neuerdings Böckel [Handb. S. 12], vor diesem noch die Literaturgeschichte von Vogt u. Koch S. 261.

sieht er weder den hier angeführten „parabolischen Ausdruck“, noch den „Kehrreim“, noch die „epischen und dramatischen Elemente“, noch endlich den „bildlichen und gegenständlichen Charakter“ der Volkspoesie als hinreichend zu deren Bestimmung an; denn das ist doch seine eigentlichste Definition: „Ein anderes Kennzeichen des Volksliedes als weite Verbreitung und allgemeine Beliebtheit gibt es nicht“ [Literaturgeschichte S. 254]. Dagegen wendet sich noch vor Pommer [s. oben S. 143] sofort auch Böckel.

---

2. Böckel.

„Volkslied ist der dem Gefühlsleben unmittelbar entsprungene Gesang der Naturvölker[1]), d. h. aller derjenigen Stämme, die der Kultur noch fernstehen und im unmittelbaren Zusammenhang mit der Natur leben“ [Psychologie S. 15][2]). Wie denkt sich nun Böckel im einzelnen diesen Vorgang, den er in der Tat bis tief „in die Nacht des Völkerlebens“ [Oberhessen S. CII] hinab verfolgt; d. h. wie entsteht ein Volkslied? Darüber geben uns zunächst Stellen aus „Oberhessen“ S. LXVIII und LXXXII sowie „Psychologie“ S. 2 und 12 Auskunft. Danach geht das Volkslied aus dem durch ein Ereignis oder einen Vorgang ausgelösten Rufe hervor. Letzterer dehnt sich unter günstigen Umständen immer mehr aus, „bis der Rahmen des Rufes springt“ [Psychologie S. 12] und das Lied im engeren Sinne in die Erscheinung tritt. Dieses Urlied primitiver Kulturstufen war zugleich stets „Volkslied“; denn bei den Naturvölkern gab es „nur eine Art des Liedes und der Dichtung, und das war eben das „Volkslied“

---

[1]) Bis hierher mit genau denselben Worten unter Zurückverweisung auf die oben zitierte Stelle nochmals wiederholt im „Handbuch“ S. 2 (1908). Treffend weist die inneren und äußeren Widersprüche dieses Satzes Wackernell nach im A. f. d. A. XXXIII, 193f. (1909).

[2]) Ähnlich definiert außer Ditfurth, Fränk. Volkslieder, II, XXXVIII, noch Fiedler, Volksreime und Volkslieder aus Anhalt-Dessau, S. 137. Das weiter unten, S. 150, über Böckels Begriffserklärung Gesagte gilt entsprechend auch von diesen.

[Psychologie S. 15]. Anlaß zum Anstimmen bot vor allem die Arbeit[1]) [Oberhessen S. LIX und LX, also schon vor Bücher!], dann auch „die Gewohnheit, bei festlichen Tagen oder sonst in gehobener Stimmung um die Wette zu singen“ [Handbuch S. 19, auch S. 20]. Damit ist zugleich angedeutet, „daß vielfach schon bei der Schöpfung der Lieder mehrere Personen beteiligt waren“ [Psychologie S. 34]. Manchmal scheint es, als ob Böckel noch an dem „dichtenden Volksgeiste“ festhielte [vgl. S. 21ff. der „Psychologie“], zumal Ausdrücke wie „Volksgeist“, „Volksbewußtsein“, „Volksseele“, „Volksgemüt“ in erstaunlicher Zahl wiederkehren[2]). Doch tritt Böckel dem andererseits wieder entgegen[3]). Nur das Volk hat, wie er, Psychologie S. 194ff., schön nachweist, stets an einen überirdischen Ursprung des Volksliedes geglaubt. Seine wahre Quelle ist allerdings eine ganz natürliche: Der Gesang. „Das Volkslied ist beim Gesange[4]) entstanden, Weise und Wort sind also hier unlöslich verbunden“ [Handbuch S. 4][5]); ja noch mehr: „Die Entstehung im Gesang und die Fortpflanzung im Gesange sind die beiden untrüglichen Merkmale des Volksliedes. — Die sonstigen Kennzeichen der Volksdichtung sind untergeordneter Art“ [Psychologie S. 18].

Als „sonstige Kennzeichen“ gelten ihm [Psychologie S. 18f.] neben der Überlieferung durch das Gedächtnis und dem Unbekanntsein des Verfassers, — einem Punkte, den er allerdings nicht ohne sich selbst zu widersprechen dargestellt hat[6]), — vor allem

---

[1]) Belege siehe unten S. 159.

[2]) Etwa „Oberhessen“ S. CXIV; XCf.; C; LXXXII. „Psychologie“, S. 15, und sonst.

[3]) „Psychologie“ S. 36 und „Oberhessen“ S. LXXXII.

[4]) Über dessen Charakter und Bedeutung vgl. „Handbuch“ S. 4 und „Oberhessen“ S. CIVf., wo der „Chorgesang“ besonders betont wird. Vgl. auch unten S. 179.

[5]) Sinngemäß ebenso „Psychologie“ S. 16 u. 17; „Handbuch“ S. 2 und „Oberhessen“ S. CII.

[6]) „Psychologie“ S. 25 steht: „Ein neues Lied zu schaffen galt (deshalb) als Ziel des Ehrgeizes aller Sangeskundigen, es war ihr Stolz, den Liederschatz ihres Stammes mit frischen Gaben zu

auch stilistische Merkmale [vgl. besonders Oberhessen S. C]. Der Grundzug aller Volksdichtung ist die Bejahung des Willens... Ein pessimistisches, weltverneinendes Volkslied ist undenkbar"[1]) [Psychologie S. 206]. Ein weiteres „Charakteristikum des Volksgesanges ... ist der Refrain" [Oberhessen S. CX][2]) sowie „die unvollkommene Fassung des Reimes"[3]) [Oberhessen S. CXXIX]. Das „beschreibende Element" [Handbuch S. 25], aber auch der ganze Umfang eines Volksliedes [vgl. Oberhessen S. LXVIII und XCIX] geht nie über eine bestimmte, relativ enge Grenze hinaus. „Zu dem Volksliede bedient sich der Volksdichter mit richtigem Takte der allgemeinen Schriftsprache, wenigstens ist kein deutsches Volkslied ursprünglich in einem Dialekt abgefaßt" [Oberhessen S. CXIX][4]).

Dies hat übrigens seinen guten Grund; denn nur die Gemeinsprache verbürgt „die Fähigkeit des Volksliedes, sich in aller Mund zu bringen" [Oberhessen S. CXXI], d. h. weithin verbreitet zu werden[5]). Ist ihm dies gelungen, dann ist erstaunlich die

bereichern"; S. 26: Mit einem gewissen Selbstbewußtsein rühmen sich deutsche Sänger am Schlusse ihrer Lieder, daß sie das Lied „von ersten", von neuem gesungen hatten." Dazu paßt nicht recht ein paar Seiten weiter [S. 34]: „Es liegt (also) auch dem Verfasser nichts daran bekannt zu werden ... Wie erklärt sich dieses Fehlen jeder Dichter- und Sängereitelkeit?" oder [S. 34]: „Vielfach ... verbergen sich die Erfinder neuer Töne und Lieder absichtlich". Letzteres mag wohl vereinzelt vorkommen; im großen und ganzen aber sprechen gegen das „Fehlen jeder Dichter- und Sängereitelkeit" so zahlreiche und schwerwiegende Gründe, daß ein Eingehen darauf an dieser Stelle viel zu weit führen würde. Vgl. Jungbauer unten S. 167.

[1]) Vgl. S. 101 Anm. 1.

[2]) Ebenso wird er bezeichnet „Oberhessen" S. CXI. Weiteres über den Refrain im Volksliede findet man im „Handbuch" S. 28 ff.

[3]) Auch berührt „Handbuch" S. 4.

[4]) Gegen diese Äußerung Böckels, sowie — nebenbei bemerkt — conforme von Hoffmann von Fallersleben, Schlesische Volkslieder S. IV, Ditfurth, Fränkische Volkslieder II, S. XXVI und anderen wendet sich A. Hauffen in der „Ztschr. d. Vereins für Volksk." IV, 2 ff.

[5]) „Das Volkslied [ist] im Kopfe aller zu finden" [Oberhessen S. LXVIII]; „Sehr merkwürdig ist die große Verbreitung solcher Lieder." [A. a. O. S. LX.]

Zähigkeit[1]), mit der es sich im Gedächtnis des Volkes erhält [nach „Oberhessen“ S. XXIX]. Dadurch gerade unterscheidet sich das echte Volkslied von dem rasch „abgesungenen“ volkstümlichen Lied [nach Oberhessen S. CXXXI]. Erst vordringende Industrie [s. Oberhessen S. 2] und Kultur vernichten auch das Volkslied. „Je mehr die Kultur vordringt, desto schneller stirbt der Volksgesang aus“ [Handbuch S. 2][2]). Als Ersatz dafür erscheinen „in Zeiten weitverzweigter Zivilisation“ [Oberhessen S. CXXIX] sogenannte „volkstümliche Kunstgedichte“, die ein „Gemisch von anempfundener Gelehrtenpoesie mit volkstümlicher Redeweise und Vorstellung“ repräsentieren [a. a. O. S. CXXIX]. So bewegt sich nach Böckel das ganze Leben des Volksliedes zwischen den beiden Polen Natur und Kultur: Mit der Natur entsteht es, mit der Kultur vergeht es, und deshalb definiert er es [Psychologie S. 15] als „den dem Gefühlsleben unmittelbar entsprungenen Gesang der Naturvölker, d. h. aller derjenigen Stämme, die der Kultur noch fern stehen und im unmittelbaren Zusammenhange mit der Natur leben“.

Allein er selber ist der erste, der sich nicht daran kehrt, indem er fortlaufend auch unser jetziges deutsches Volkslied heranzieht, „das er doch nicht durchweg aus Zeiten wird ableiten wollen, in denen unser Volk der Kultur noch fern stand“[3]) [Fr. Panzer: Rezension der „Psychologie“ in der „Dtsch. Litztg. 1908,

---

[1]) Der Grund dieses Festhaltens wird angegeben: „Oberhessen“ S. CXIV; Beispiele finden sich: „Handbuch“ S. 41, 44 u. 67.

[2]) Diesem Satze von Böckels „Handbuch“ sei ein anderer aus dessen Vorlage, nämlich Vilmars „Handbüchlein“, S. 4, gegenübergestellt, wo es heißt, daß „das 15. und 16. Jahrhundert, was die politische Weltlage und die übrigen Verhältnisse, ja was das soziale Leben selbst zum Teil betrifft, an Unruhe, Verwirrung und Unbehaglichkeit unserer so viel bekrittelten und verurteilten Zeit schwerlich allzuweit nachgestanden, ja sie in manchen Punkten entschieden an Ungunst der Verhältnisse übertrafen“. Und dennoch, ist zu ergänzen, waren es die Volksliedjahrhunderte par excellence.

[3]) Die notwendige Konsequenz wäre: Entweder hatte demnach z. B. das 15. oder 16. Jahrhundert „noch“ keine Kultur, oder die aus jener

Nr. 22 S. 1372 f.]. Ja, selbst wo er seine überaus zahlreichen Belege den poetischen Erzeugnissen primitiver Völker entnimmt, „ergibt sich aus solchem Verfahren freilich hie und da eine fruchtbare Parallele; ein belehrender, beziehungsreicher Ausblick, häufiger aber noch Unsicherheit und Verwirrung“ [1]) [Panzer a. a. O.]. Auf einen anderen Mangel in Böckels Definition macht J. Bolte [im „Jahresbericht über die Ersch. auf dem Gebiete der Germ. Philologie“, 28. Jahrgang. 1906. II. Teil S. 63] aufmerksam: „So einfach liegen die Verhältnisse nicht, daß man jedes Volkslied als den unmittelbarsten Ausdruck der seelischen Erregung fassen könnte; auch der Mann des Volkes verwendet überkommenes Dichtergut, ältere Formeln, und zu den verschiedensten Zeiten ist die Dichtung höherer Gesellschaftsschichten von den niederen aufgenommen, umgebildet, nachgeahmt worden.“ Trotzdem ist Böckels Begriffserklärung eine erfreuliche Erscheinung, da er wenigstens in weitgehendem Maße sich nur an tatsächlich Gegebenes hält, mag man, wie Panzer und Bolte, über dessen Verwertung auch anderer Ansicht sein. Ihm gegenüber treten die anderen Kritiker dieses Zeitraumes mehr in den Hintergrund.

---

3. Andere Kritiker dieses Zeitraumes.

Schon ein Jahr vor Böckels „Deutschen Volksliedern aus Oberhessen“ erschien Otto Weddigens „Geschichte der deutschen Volksdichtung seit dem Ausgange des Mittelalters bis auf die Gegenwart“ [2]). Wie Böckel nimmt auch er ein Schwinden des

---

Zeit erhaltenen Gedichte sind keine Volkslieder. Letzterem widerspricht der allgemeine Sprachgebrauch, ersterem die geschichtliche Tatsache. Gar nicht zu gedenken der Schwierigkeit einer Scheidung zwischen „Natur“- und „Kultur“volk.

[1]) Zu dem gleichen Schlusse kommt auch Wackernell im A. f. d. A. 33, 198 f.

[2]) Vgl. dazu A. Hauffen: Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte VI.

deutschen Volksliedes in neuerer Zeit an: „Der reiche Born der Volkspoesie [ist] dem gänzlichen Versiegen nahe[1]); nur noch das historische Volkslied treibt Blüten“ [Volksdichung S. V][2]). Als „zum Wesen des Volksliedes“ gehörig betrachtet Weddigen „ein meistens Unbekanntsein des Verfassers“ [a. a. O. S. 29], wenn er auch selber mehrfach [a. a. O. S. 9, 25 und 29] zugibt, daß dieses Merkmal durchaus nicht untrüglich ist. Auf den Kern der ganzen Frage, nämlich das Entstehen des Volksliedes, geht Weddigen aber kaum mit einem Worte ein[3]).

Wenigstens nicht ganz so leicht macht es sich Kinzel. Er meint: Fühlt sich der Mensch „im Gegensatz zur Gesamtheit, als ein Einzelwesen im Unterschied von der Menge des profanen Volkes, so ist er nur zur Kunstdichtung fähig. Steht er aber noch auf naivem Standpunkte, erheben sich seine Empfindungen nicht zur Sonderempfindung ..., so ist er ein Volksdichter, oder kann es wenigstens unter gewissen Umständen werden“ [Volkslied des 16. Jahrh. S. 13]. Auf jeden Fall ist es „unwahrscheinlich, daß das Volk im Verborgenen mehr geleistet hat, als die Kunstdichter“ [a. a. O. S. 15]. Ein wahres Volkslied „hat keinen Zuhörer, dem es fremd wäre“ [a. a. O. S. 14]. „Zur Verbreitung der Dichtungen aber trug wesentlich der neuerfundene Buchdruck bei, welcher seine Schwingen in ungeahnter Kraft rührte“ [a. a. O. S. 19]. Die Bedeutung des Druckes für Verbreitung und Entstehen des Volksliedes ist allerdings nicht unbestritten[4]).

Einen vermittelnden Standpunkt nimmt in dieser Hinsicht Wackernell ein: „Die Überlieferungsweise des Gedichtes [er

---

[1]) Ähnlich „Volksdichtung“ S. 9 u. S. 247 Anm.

[2]) Eine gleiche Auffassung vom historischen Volkslied auch a. a. O. S. 9. Vgl. dagegen Böckel [Oberhessen S. LXVI]: „Die Rubrik „Geistliche Volkslieder“ ist ebenso wie die historischen Volkslieder aus der Literaturgeschichte zu tilgen.“

[3]) Nur daß auch hier stets ein einzelner als Dichter in Betracht komme, erwähnt er an a. a. O. S. 25.

[4]) Siehe neben Talvy, Charakteristik S. 253 auch die Zitate aus Vischer, oben S. 114, Grube, S. 117 und Heyse, S. 119.

spricht vom „guten Kameraden"] ist eine doppelte. In den gebildeten Kreisen wird es überwiegend durch den Druck verbreitet, ... in den Volksschichten dagegen durch das Wort" [Volkslied S. 5]. Letzterer Modus bedingt vielfache Veränderungen, „dadurch wird das Gedicht immer mehr von einem Kunsterzeugnis zu einem Naturerzeugnis, von einem Kunstlied zu einem Volkslied" [a. a. O. S. 7]. Aber hier wie dort ist „der ursprüngliche Dichter immer ein Einzelner" [a. a. O. S. 7]. In neuester Zeit hat Wackernell unter Benutzung von Jungbauers Definition [Volksdichtung S. 14] das Volkslied bezeichnet als „das Erzeugnis eines Menschen aus den mittleren und niederen Volksschichten, das der Eigenart des Volkes in Inhalt und Form [1]) entspricht, daher vom Volke aufgenommen, durch die gedächtnismäßige Überlieferung umgedichtet und festgehalten wird" [A. f. d. A. XXXIII, 212]. Am ausführlichsten legt Wackernell a. a. O. S. 209—211 seine Auffassung dar.

Die heterogensten Elemente der Forschung hat Baechtold zu einer Definition zusammengestellt. Je weniger darin das Eine zum Andern paßt, um so offensichtlicher ist die Entlehnung: „Alle Literatur beginnt mit Volksdichtung [2]), Kunstpoesie ist bereits das Erzeugnis gesteigerter Kultur [3]). Das Volkslied ist die naive, objektive Äußerung der Volksseele [4]), vom Volke gesungen und verbreitet. Nicht so zu verstehen, als ob das Volk in seiner Gesamtheit derartige Lieder gedichtet hätte. Das tut nur der einzelne [5]). Sobald aber sein Lied der Bildungs- und Anschauungsweise der Massen entspricht, sobald es den Volkston

[1]) Über diese spricht Wackernell a. a. O. S. 17 und 30 in starker Anlehnung an Böckels Einleitung zu den „Volksliedern aus Oberhessen", der wohl auch die Bemerkung entnommen ist: „Es ist das Streben nach einer gehobenen Sprache deutlich wahrnehmbar." Siehe oben S. 148.

[2]) Sagten auch Liliencron, Historische Volkslieder I, XIII und Krejči, Ztschr. f. Völkerpsych. XIX, 118.

[3]) Meinten schon Heyse, Ztschr. f. Völkerpsych. I, 182 u. 184; Grube, Ästh. Vortr. II, 6; Böckel, Oberhessen S. CXXIX und andere.

[4]) So die ganze philosophische Richtung, oben S. 111 ff.

[5]) Vgl. Gelbe, Deutscher Sprachwart IX, 102; Böhme, Altdeutsches Liederbuch S. XXII Anm. 2 und viele andere.

trifft, wird dasselbe zum Volkslied. Mit diesem waltet der Volksgeist alsdann nach Belieben [1]). Was nicht nach dem Munde der Leute klingt, das wird unaufhörlich verändert, umgeschaffen, einzelnes nach Bedürfnis erweitert [2]). — Das alte Volkslied bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts war Gemeingut des gesamten Volkes, ohne Unterschied der Stände. Das neuere Volkslied dagegen ist besonders Eigentum der niederen Schichten, wo noch naive und frische Empfindung herrscht" [3]) [Gesch. d. dtsch. Lit. in d. Schweiz S. 191]. „Anonymität gehört zum Wesen des Volksgesanges" [4]) [a. a. O. S. 194]. Diese Begriffserklärung ist in einer Hinsicht interessant: Die in den Anmerkungen gegebenen Parallelstellen, die sich mit Leichtigkeit vermehren ließen, zeigen schon allein an den zitierten Namen, daß in jener Ansichten ungeschieden niedergelegt sind, die ursprünglich ganz auseinandergehenden Auffassungen ihr Entstehen verdanken. Jedenfalls muß Baechtold als durchaus unselbständig bezeichnet werden [5]). Fast gleichzeitig mit Baechtold beginnen zwei andere Forscher ihre voneinander abweichenden Auffassungen derart entschieden zu betonen, daß sich förmlich zwei Schulen bilden, die man nach ihren beiden rührigsten und fruchtbarsten Vertretern vielleicht als die Pommers und die John Meiers bezeichnen darf.

---

[1]) Siehe Steinthal, Ztschr. f. Völkerpsychol. V, 7.

[2]) Fast wörtlich das gleiche bei Wackernagel, Schweiz. Museum I, 359.

[3]) Findet sich außer bei verschiedenen anderen am bezeichnendsten bei Liliencron, Deutsches Leben S. X.

[4]) Soltau, 100 historische Volkslieder S. LXVI; Vischer, Ästh. III, 2, S. 1357 und sonst.

[5]) Das gleiche gilt von J. Bestmann, dessen etwas früher erschienenes „Deutsches Volkslied" (1888) ganz auf Liliencron und Vilmar fußt. Er streift seine „Naivetät" [S. 2], „sprunghaften Charakter" [S. 4], „lebendige Überlieferung" [S. 6] und Melodie [S. 6].

XI.

Pommer und seine Schule.

(ca. 1893—heute.)

Mit Recht kann man von einer „Schule“ reden und sie nach Pommer benennen. Schon Prahl spricht in der „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“, 15, 658, „von Professor Dr. Pommer in Wien und seiner Schule“ [1]). Zugleich besitzt dieselbe ein eigenes Organ: „Das deutsche Volkslied, Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege.“ Wichtiger jedoch ist ein inneres Moment: Alle Anhänger dieser „Schule“ erklären: Ein „echtes, wirkliches“ Volkslied ist nur „ein im Volke selbst entstandenes“ [„Älpl. Volkslied“ S. 91] [2]). Am eingehendsten behauptet und begründet dies Pommer, so daß wir die ganze Richtung vorwiegend an seinen Ausführungen charakterisieren können. Bei ihrer Klarheit und Vollständigkeit und bei der bedeutenden Wirkung, die von ihnen ausgegangen ist, verdienen dieselben eine eingehende Betrachtung, mag auch Wackernell mit seiner Bemerkung: „Am besten ist [die Festlegung einer Definition] wohl Jos. Pommer gelungen, so daß heute niemand mehr daran vorbeikommt“ [„A. f. d. A.“ 33, 194] etwas über das Ziel hinausschießen.

[1]) Das gleiche tut er auch im Vorwort, S. V, zu den „volkstümlichen Liedern“ [4. Aufl.] von Hoffmann von Fallersleben.

[2]) Infolge ihrer Anerkennung dieses Satzes, besonders für die Zeiten primitivster Kultur, dürfen wohl auch Bücher und Wundt dieser Richtung zugezählt werden, trotz ihrer sonstigen Selbständigkeit und vollkommenen Unabhängigkeit von Pommer.

1. Pommer.

Da Pommer das wesentlichste Merkmal der Volkspoesie in ihrem Entstehen im Volke findet, so fragt es sich, was er überhaupt unter „Volk" versteht. „Das Volk, das hier in Betracht kommt ... ist, kurz gesagt, derjenige Teil der Gesamtheit, der der sog. höheren Bildung bar, in diesem Sinne ungebildet, aber auch noch nicht verbildet ist. Je weiter weg von den Stätten moderner Überkultur diese Menschen leben, desto besser" [„Älpl. Volkslied" S. 89"] [1]). Im wesentlichen schließt sich Pommer der schon oben S. 113f. zitierten Definition Vischers [2]) hinsichtlich des Begriffes „Volk" durchaus an [3]).

„Diese Lieder [nun], welche aus dem Volke in dem oben angegebenen Sinne des Wortes hervorgegangen sind, ... das sind die eigentlichen Volkslieder" [„Zeitschr. Volkslied" VII, 90]. An allen in Betracht kommenden Stellen, so „Zeitschr. Volkslied" VIII, 125 und „Älpl. Volkslied" S. 91 und 94, überall und immer wird das Hervorgehen aus dem Volke als wesentlichstes Kriterium des Volksliedes aufs schärfste betont. „Im strengsten Sinne des Wortes bezeichnet man mit diesem Worte Lieder, „die aus dem Volke selbst hervorgegangen, aus dem Nationalgemüt herausgesungen sind und diesen Ursprung durch Inhalt und Form bekunden [4]). Zugleich ist damit angedeutet, daß es neben

[1]) Die Stelle ist gegen Richard Wagner gerichtet, der nach Pommer das Volk definiert als „alle diejenigen, welche Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame erkennen. Das Volk sind also die, die unwillkürlich und nach Notwendigkeit handeln". Eine solche Heranziehung des Proletariats zur Hervorbringung und Weiterbildung des Volksliedes lehnt Pommer ab.

[2]) Vgl. überdies S. 113.

[3]) Belegstellen s. Ztschr. Volkslied VII, 90 u. 91, und Älpl. Volkslied S. 89 u. 94 (an zwei Stellen).

[4]) Ähnlich definiert mit Berufung auf Pommers Begriffserklärung in „Älpl. Volkslied" S. 89ff. auch A. Tobler: „Das wirkliche, das echte Volkslied (aber) ist der Niederschlag der Volksseele. Zu ihm kommt alles, was das Volk bewegt, ... zum unverfälschten, natürlichen Ausdrucke" [Appenzellerland S. 3]. Zusammenfassend sagt er: „Unter Volksliedern verstehe ich solche einstimmige Lieder, deren Dichter und Komponisten wir nicht kennen, die vom ganzen Volke gesungen

dem Ursprung doch noch auf etwas anderes bei der Beurteilung ankommt, eben auf „Inhalt und Form“ [„Älpl. Volkslied“ S. 94].

„Zeigte ein im Volke selbst entstandenes Lied die Merkmale eines eigentlichen Volksliedes nicht, so wäre es trotz seines Ursprunges nicht für ein Volkslied zu halten. Und wiese ein Kunstprodukt alle diese Kennzeichen auf (doch das kommt nicht vor), dann wäre es vom wirklichen Volkslied eben nicht mehr zu unterscheiden, es würde dann solange für ein eigentliches Volkslied gelten, als sein Ursprung nicht nachgewiesen wäre. Beides ist aber erforderlich, sowohl für den Begriff Volkslied als für den Begriff Kunstlied: Eigenart und Ursprung“ [„Zeitschr. Volkslied“ VII, 91]. Pommer hält es also für absolut ausgeschlossen, „daß sich alle die dem echten Volksliede anhaftenden Eigentümlichkeiten (nämlich) auch bei einem nicht im „Volke“ entstandenen Kunstprodukt vorfinden sollten, oder daß sie gar absichtlich erzeugt werden könnten ...., daß es somit Lieder geben könne, die man, wenn man sie an sich, etwa ohne um deren Ursprung zu wissen, betrachtete, nicht vom eigentlichen, wirklichen Volksliede unterscheiden könnte ... Irrtümer, die in dieser Beziehung vorgekommen sind und wohl noch vorkommen, gehen auf Flüchtigkeit, Unaufmerksamkeit oder mangelhafte Vorbildung des Kritikers zurück“ [1]) [„Zeitschr. Volkslied“ VII, 91]. Die untrüglichen Merkmale des echten Volksliedes sind: „Die Naivetät, Ursprünglichkeit und Kindlichkeit, kurz das unbewußt Poetische“ [„Älpl. Volkslied“ S. 95]. Im Gegensatz hierzu will Pommer „das platte, geist- und gemütlose, mit falscher Sentimentalität oder seichten Witzen herausgeputzte Surrogat“ [a. a. O. S. 95] als „Lied im Volkston“ bezeichnen [2]).

werden, lange schon Gemeingut des Volkes geworden sind und mit diesen wesentlichen Volkslied-Merkmalen Naivetät, Natürlichkeit und Kindlichkeit verbinden“ [a. a. O. S. 6]. Dagegen: Otto Lauffers Rez. in Steinhausens „Archiv für Kultur-Gesch.“ II, 247.

[1]) Und doch hat auch Pommer welche durchgehen lassen; vgl. Prahl in der „Ztschr. für den deutschen Unterricht“ 15, 658f., sowie J. Meier: „Kunstlied und Volkslied in Deutschland“ S. 50.

[2]) Die gleiche Charakterisierung des letzteren auch Ztschr. Volkslied VII, 90.

Außer diesem und dem Volksliede im engeren Sinne unterscheidet Pommer noch eine Reihe anderer Liedarten, so „Kunstpoesie“, „volkstümliche Lieder“, „Lieder für das Volk“ und Schul- und Gesangvereinslieder [nach „Zeitschr. Volkslied“ VIII, 125f.]. Aber alle diese „sind im strengen Sinne nicht Volkslieder zu nennen“ [a. a. O.]. Immer wieder[1]) weist Pommer darauf hin, daß selbst den ihnen am nächsten kommenden „volkstümlichen Liedern“ die Bezeichnung „Volkslied“ nur mittels Mißbrauch gegeben werden kann, und daß auch „durch (solche) lebendige Mitarbeit des Volkes ...[2]) aus einem Kunstlied ein „volkstümliches Lied“, doch niemals ein wirkliches Volkslied“ [„Älpl. Volkslied“ S. 116] werden könne. Denn letzterem gegenüber gehört zum Wesen des „volkstümlichen Liedes“ sein Ursprung aus den „höheren Schichten der Nation“ [„Zeitschr. Volkslied“ VII, 90], aus den „Kreisen der Gebildeten“ [„Älpl. Volkslied S. 95][3]). Daher sind Kultur und Bildung für das „volkstümliche Lied“ ebensosehr die Voraussetzung seines Entstehens wie für das „Volkslied“ die seines Untergehens[4]).

Das Hervorgehen aus den breiten Massen hat endlich noch ein weiteres Merkmal des Volksliedes im Gefolge: Der Verfasser ist meist unbekannt. Als wesentlich will zwar Pommer dies an einer Stelle [„Älpl. Volkslied“ S. 94, ähnlich auch S. 95] nicht anerkennen. Allein in praxi läuft doch auch bei ihm die ganze Entscheidung, ob „volkstümliches Lied“ oder „Volkslied“, auf Bekannt- oder Nichtbekanntsein des Verfassers nur zu häufig hinaus[5]). Es liegt dies zum Teil in der Natur von Pommers

[1]) So Ztschr. Volkslied VII, 91; VIII, 125f.; Älpl. Volkslied S. 95 (zweimal).

[2]) Über diese „Ztschr. Volkslied“ VII, 90 u. „Älpl. Volkslied“ S. 95.

[3]) Weiteres über das „volkstümliche Lied“ findet sich an den beiden angeführten Stellen.

[4]) Vorläufig hält Pommer die Zukunft des Volksliedes noch nicht für bedroht, da es bisher genug Gegenden gibt, denen „die höheren geistigen Bildungsmittel verschlossen sind“. Vgl. Älpl. Volkslied S. 91 und 94.

[5]) Vgl. besonders „Ztschr. Volkslied“ VII, 91, oben S. 156, wo zwar statt von „Verfasser“ von „Ursprung“ geredet wird, was aber am innersten Kerne der Sache selher kaum etwas ändern dürfte.

Grundkriterium: Entstehen im Volke, weshalb das Bekanntsein des Verfassers bzw. sein Gegenteil auch bei den meisten andern Forschern Pommerscher Richtung wiederkehrt, selbst wenn es nicht direkt ausgesprochen wird.

---

2. Von Pommer bis zur Jahrhundertswende.

Wie Pommer scheidet auch Voretsch volkstümliche Lieder und Volkslieder: „Man trennt die volksmäßigen Lieder in volkstümliche Lieder — der Entstehung nach Kunstpoesie, der Verbreitung nach volksmäßig — und in eigentliche, echte Volkslieder, das sind solche, die nicht nur im Volke gesungen werden, sondern auch im Volke selbst entstanden sind“ [Preuß. Jahrb. 77, 192]. Aber während erstere rasch aufblühen, sind die letzteren gerade dadurch schwer bedroht: „Der hauptsächlichste, wenn auch unbeabsichtigte Effekt, den die Weiterverbreitung des Kunstgesanges hat, ist und bleibt doch die Zurückdrängung des wahren Volksliedes [a. a. O. S. 191]. Der Hauptzweck von Voretschs Aufsatz ist, zu zeigen, daß trotz des „gemeinsamen Grundzuges, welcher die poetische Technik des volksmäßigen Liedes allerwärts gegenüber der Kunstpoesie auszeichnet“, trotz des „häufigen Vorkommens desselben Liedes an den verschiedensten Orten“ [a. a. O. S. 196], daß trotz alledem das Wesen und der Charakter des Volksliedes für jede Gegend doch ein anderes ist.

Lebhaften Anklang hat der Aufsatz des Nationalökonomen Karl Bücher: „Arbeit und Rhythmus“ gefunden. Reuschel bezeichnet die „Schrift als einen wertvollen Beitrag zur Frage nach der Entstehung einfachster Volkslieder“ [Volksk. Streifzüge S. 102], und macht sich ihre Ergebnisse im Abschnitt III seiner „volkskundlichen Streifzüge“ ganz zu eigen[1]). Dasselbe tut, wie Reuschel [a. a. O. S. 87] erklärt, Prof. A. Schullerus[2]). Auch

---

[1]) Siehe unten S. 184.

[2]) In einem Aufsatze: „Unsere Volksdichtung“, Sonderabdruck aus Dr. Fr. Teutschs „Bildern aus der vaterländischen Geschichte“ II. Hermannstadt 1899.

J. Sahr ist Anhänger Büchers, wie schon die zweite Zeile seiner Einleitung zu „Das deutsche Volkslied“ [I, 7] beweist. Endlich beruft sich auch Wundt bei der Behauptung, Arbeitslieder bildeten „eine der verbreitetsten Formen volksmäßiger Liederdichtung [„Völkerpsych.“ II, 1 S. 319][1]), ausdrücklich auf Bücher, der dies aufgezeigt habe. Immerhin schrieb schon ein gutes Jahrzehnt vor Bücher auch Böckel, „Oberhessen“ S. LIX: „Als Triumphlieder, Klagen und Arbeitslieder hat man sich die älteste Volkspoesie zu denken“, und: „Sehr merkwürdig ist die große Verbreitung dieser Lieder [zur Arbeit]; es scheint in der Natur des Menschen tief begründet, bei einer gleichmäßigen Tätigkeit zu singen, ja manche Völker können sich ohne Gesang gar keine Arbeit denken“ [a. a. O. S. LX].

Büchers ganze Beschäftigung mit dem Volkslied dreht sich einzig um die Frage: Wie ist es entstanden? Der Gedankengang seiner Antwort darauf ist kurz folgender: Um die Arbeiten primitiver Völker erträglich zu machen, ist der Rhythmus ein ebenso natürliches wie unschätzbares Hilfsmittel. Er wird in seiner weiteren Ausbildung zur Musik; dieser wieder werden Worte untergelegt, und der Dreibund: Arbeit, Wort und Musik ist fertig.

Aus ihm leitet Bücher im [IV.] Abschnitt über den „Ursprung der Poesie und Musik“ [Arbeit und Rhythmus S. 74 ff.] das Entstehen des Volksliedes ab. — Entsprechend ihrer Veranlassung bezieht sich der Inhalt der ursprünglichen Gesänge naturgemäß auf die Arbeit selber. Allerdings sind die Texte zunächst noch nicht fixiert: „Überall erscheint nur der durch die Arbeit selbst gegebene Rhythmus als das Feste ... Der Inhalt dagegen ist wandelbar. Daher die von den Beobachtern überall mit Staunen bemerkte Leichtigkeit der Improvisation.., Es ist also die Arbeit selbst eine Quelle und ein Tragwerk urwüchsiger volkstümlicher Poesie. Während tausende dieser vom Augenblick geborenen Kantilenen rasch wieder verschwanden, wie sie gekommen waren, mochte besonders Gelungenes sich länger erhalten ... So entstanden

[1]) Vgl. auch S. 164 u. 165.

traditionelle Liedertexte [S. 78]. Meist jedoch werden die Worte zu den schon früher „zu einem Sonderdasein gelangten“ Melodien erst von Fall zu Fall hinzuimprovisiert. „Spuren dieses Zustandes“, meint Bücher [S. 91], „finden sich noch bei vielen unserer älteren Volkslieder, die „nach bekannter Melodie“ gedichtet sind.“ Das ist der grundlegende Gedankengang.

Am deutlichsten nun läßt sich im einzelnen das Hervorgehen der Poesie aus dem Arbeitsgesang an der Entwicklung der Lyrik nachweisen, die nach Bücher sich in vier Stufen vollzieht. Wichtig ist für uns nur die dritte Stufe, die „mit dem Wegfallen der musikalischen Begleitung [beginnt]. Die lyrische Dichtung bringt immer noch Lieder hervor, aber sie werden von einzelnen zu bekannten Melodien gedichtet und gehen dann in den allgemeinen Gebrauch über. Es ist die Periode des Volksliedes in dem Sinne, in welchem der Ausdruck gewöhnlich verstanden wird“ [S. 94]. Die vierte Stufe, die der „eigentlichen lyrischen Kunstpoesie“ ohne gleichzeitig entstandene Musik wird nach Bücher nur von wenigen Gebildeten erreicht. „Die große Masse des Volkes dagegen genießt auch heute noch die Poesie im Liede“ [S. 96]. Diese „Poesie der großen Masse im Liede“ ist für Bücher demnach recht eigentlich „das Volkslied in dem Sinne, in welchem der Ausdruck gewöhnlich verstanden wird“.

Anders, wenn auch schwerlich besser als Bücher, sucht Jeitteles „die noch immer offene Frage, wie denn eigentlich Volkslieder entstehen“, zu lösen: Meistens ist der Vorgang dabei so, daß eine „liederbegabte Person aus dem Volke“ eine oder mehrere Strophen anstimmt, „während stimmungs- und gesinnungsverwandte Naturen die weitere Ausführung übernehmen. Daß öfter mehrere Personen Verfasser eines Volksliedes[1]) sind, dafür gibt es beweiskräftige Anhaltspunkte in den Liedern selbst“ [Ztschr. f. österr. Volksk. III, 267]. Wort und Weise derselben treten „als harmonisches Ganzes auf einmal in die Erscheinung. Ungesungene Volkslieder sind ihrer Entstehung

[1]) Vgl. Vilmar, oben S. 102f.

nach undenkbar“ [a. a. O. S. 258]. „Fassen wir“, meint Jeitteles, „das Charakteristische des Volksliedes[1]) in einem Gesamtbild zusammen, so erscheint es uns als der lautere Spiegel einer von jeder Art Kulturströmungen und Zivilisationsbestrebungen unberührt gebliebenen, durchaus naiven Natur- und Lebensauffassung“ [a. a. O. III, 258]. Von diesem Volksliede im engeren Sinne ist das „volkstümliche Lied“ zu scheiden. „Darunter versteht man solche Lieder, die einem bestimmten, mehr oder weniger gebildeten oder doch der Bildung nahestehenden Dichter angehören, gleichviel ob er seinen Namen nennt oder verschweigt[2]), und die so gehalten sind, daß sie in Ton und Inhalt wie in ihrer allfälligen musikalischen Einkleidung dem Gesichts- und Vorstellungskreise der Volksmassen sich anpassen“ [a. a. O. III, 269].

Nochmals mit einigen Modifikationen definiert Schläger das Volkslied. Zwar ist es auch ihm „aus dem Volke“ [Kunstwart, XII, 2 S. 350] hervorgegangen, „in der Regel nicht auf einzelne, namhafte Dichter zurückzuführen“ [a. a. O.]. Wenigstens muß man dies nach allem, was er S. 352 über den Volksdichter sagt, annehmen, wenn auch ein Berühren mit anderen Anschauungen nicht zu verkennen ist[3]). Aber im Gegensatz etwa zu Pommer oder Jeitteles ist ihm das, „wodurch sich das Volkslied in der Tat von jeder anderen Dichtung unterscheidet: weniger bestimmte Eigenheiten des Inhalts und der Darstellung, als die wunderbare Vielgestaltigkeit, in der es an verschiedenen Orten zugleich lebt. Der richtige Gegensatz

---

[1]) Speziell bezeichnet er so den „eigenartigen Wurf, Ton und Zuschnitt des Liedes“. Vgl. a. a. O. III, 257 u. 258.

[2]) An anderer Stelle [a. a. O. III, 257] wird das Kriterium: Bekanntsein des Verfassers als „das geringfügigste Moment“ bezeichnet; es „fordert Widerspruch heraus“.

[3]) Wie es z. B. in der Bedeutung liegt, die dem „Zersingen“ zugesprochen wird, oder in dem Satze: „Auch ein literarisch bestimmbares, benanntes und bekanntes Lied kann auf demselben Wege [des Zersingens] zum Volksliede werden, z. B. Kuglers „An der Saale hellem Strande“ [Kunstw. XII, 2, 351].

dazu möchte Einzelpoesie oder Dichterpoesie heißen... Jenes geheimnisvolle Überall und Nirgends[1]) ist es, wofür man auch in dem Bilde von der dichtenden Volksseele eine Veranschaulichung gesucht hat, nicht viel anders, als auch Storm[2]) im „Immensee" davon spricht, daß das Volkslied vom Himmel falle" [a. a. O. S. 350]. Bald geht es dann von Mund zu Mund, „immer dasselbe und dabei doch unter Umständen gründlich umgestaltet..." Diesen Vorgang [des Zersingens] können wir an einer erdrückenden Fülle alter und neuer Volkslieder aufweisen. Er bildet das wesentliche Kennzeichen des echten Volksliedes, und man sollte streng genommen diesen Namen erst gebrauchen, wenn der Prozeß auch wirklich stattgefunden hat [Kunstwart XII, 2 350f.][3]).

---

[1]) Siehe oben S. 102 und Anm. 1.

[2]) Storm sagt über den Ursprung der Volkslieder: „Sie werden gar nicht gemacht; sie wechseln, sie fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierhin und dorthin, und werden an tausend Stellen zugleich gesungen. Unser eigenstes Tun und Lassen finden wir in diesen Liedern; es ist, als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten. — Das sind Urtöne; sie schlafen in Waldesgründen. Gott weiß, wer sie gefunden hat" [„Immensee"]. Fr. Arnold [Das deutsche Volkslied II, 3] nimmt Storms poetischen Erguß mehr oder minder für bare Münze und scheint tatsächlich an einen geheimnisvollen Quell der Volkspoesie zu glauben. Man vgl. nur: „Das echte Volkslied ist ein Erzeugnis der Volksseele" [a. a. O. S. 4].

[3]) Eine der Schlägerschen ganz ähnliche Auffassung vom Volkslied brachte schon etwas früher die Literaturgeschichte von Vogt und Koch. S. 264 heißt es z. B.: „Selbst das einzelne Lied bietet uns mehr als die persönliche Leistung des einen, ersten Verfassers. In Formen, die nicht des Dichters freie Schöpfung, sondern ihm zum guten Teil überliefert sind, gibt es Gedanken und Empfindungen Ausdruck, die ihm gleichfalls nicht individuell eigen, sondern Gemeingut größerer Kreise sind. Und indem das Lied dann von Mund zu Mund geht, indem diese Strophe beseitigt oder anders geformt, jene zugesetzt wird, gewinnt es vollends die dem Ausdruck einer gemeinsamen Stimmung entsprechende Gestalt."

3. Von der Jahrhundertswende bis heute.

Den inneren Zusammenhang mit dem Vorhergehenden zeigt gleich das erste um die Jahrhundertswende[1]) erschienene Buch: „Aus deutscher Seele“ von Jacobowsky, in dem fast mehr noch als bei Storm, Arnold und mehr oder minder auch Schläger die Volksseele und ihre geheimnisvolle Dichterkraft wieder eine Rolle spielt. Das beweisen Auslassungen, wie sie Prahl in seiner Rezension des Buches [Zeitschrift für den deutschen Unterricht 15, 656 ff.] in großer Zahl zitiert. Der Rezensent bemerkt dazu a. a. O. S. 656 ff.: „Jakobowsky stellt (also) das Volkslied, d. h. ein Erzeugnis des unbekannten Verfassers Volksgeist oder Volksseele, entgegen dem lyrischen Erzeugnisse der Kunstpoesie, d. h. dem Gedichte eines bekannten Verfassers. Die Namenlosigkeit ist also für ihn das Wesentliche bei dem Begriffe Volkslied, wie auch die Behandlung des Liedes zeigt „Zu dir ziegt's mi hin“ S. 52. Von diesem heißt es S. 325: „Nachträglich von F. M. Böhme als Gedicht des Dichters Alex. Baumann erkannt. Also fälschlich hier aufgenommen“[2])... Vorher war es ein „Volkslied“, eins von den „unsäglich schönen“ Erzeugnissen des dichtenden Volksgeistes, und plötzlich ist es das nicht mehr?“ Ähnliche Versehen sind Jacobowsky noch mehrfach passiert; und das alles bei einem „Kundigen“! [„Aus deutscher Seele“ S. XI][3]).

---

[1]) Ohne Angabe des Jahres, nach Prahl, Vorwort S. V, 1899 herausgekommen.

[2]) Ebenso geht übrigens auch Böhme selber vor; vgl. S. 137 Anm. 2.

[3]) Sehr anfechtbar sind auch die Ausführungen Uhls in seinem 1900 erschienenen „Deutschen Lied“. Bald scheint er auf dem reinen Produktionsstandpunkt zu stehen; so wenn er meint: „Heute verstehen wir (dagegen) unter „Volkslied“ die unmittelbare Darstellung eines Ereignisses, welches die Volksseele oder das Gemüt des einzelnen bewegt, in einer schlichten, einfachen Form, die mit einer Melodie unzertrennbar verbunden und ohne diese nicht zu denken ist. Dichter wie Komponist sind meist unbekannt, denn das Volk dichtet und komponiert selbst“ [a. a. O. S. 30 f.]. Dem Rezeptionsstandpunkt dagegen nähert sich: „Der Begriff des volkstümlichen Liedes ist nicht schwer zu definieren. Es ist gewöhnlich ein Kunstlied, dessen Dichter

Weit mehr als Jacobowsky, der es sich selbst beilegt, verdient dieses Prädikat Wundt. Im ganzen lehnen sich seine Ausführungen über das Entstehen von Volksliedern[1]) sehr eng an die Büchers an. Hatte dieser schon der herrschenden Auffassung entgegen ein zeitliches Nebeneinander von Arbeit, Wort und Musik im Urzustande angenommen [s. oben S. 159], so weist es auch Wundt weit von sich, daß etwa Gesang oder Tanz oder Musik älter sei: „Es besteht aber auch nicht der geringste psychologische Grund, anzunehmen, unter diesen Formen sei irgendeine älter als die andere, etwa das Lied als Erguß lyrischer Stimmungen, wie schon die Alten zuweilen vermuteten, oder der Tanz, wie seit Herder („Adrastea" 3. Stück Ausg. 1809) mit Vorliebe behauptet worden ist" [Völkerpsychologie II, 1 S. 302]. „Denn wo immer wir den Menschen in einem relativ primitiven Zustande antreffen, da finden wir auch schon Tanz, Gesang und Musik. — Psychologisch wahrscheinlich ist (vielmehr) genau das, was wir bei den Naturvölkern im allgemeinen wirklich vorfinden: Die Vereinigung von Tanz, Gesang und Musik" [Völkerpsych. II, 1 S. 303]. Dabei sind in der primitiven Dichtung „der Schaffende und der Reproduzierende um so weniger voneinander zu scheiden, auf einer je früheren Stufe wir die Erscheinungen antreffen. Jeder einzelne Sänger ... wiederholt Weisen, die ihm nach Rhythmus und Thema überliefert sind. Aber er bewegt sich doch relativ frei in den Grenzen dieser Überlieferung, dichtet je nach Bedürfnis hier hinzu und läßt dort hinweg"[2]) [a. a. O. S. 306]. Mit der Zeit jedoch werden die Formen dieser individuellen

---

und Komponist in den meisten Fällen bekannt sind. Einer von beiden hat nun den Volkston so glücklich getroffen, daß dieses Kunstlied vom Volke adoptiert und ein wirkliches Volkslied wird" [a. a. O S. 259 f.]. Kennzeichen der Volkspoesie sind ihm ferner: „Die Gedankensprünge und die unreinen Reime oder Assonanzen;" auch „die epische Wiederholung in der Anrede und sonst" [a. a. O. S. 149]. Weiteres siehe oben S. 101 Anm. 1, sowie im folgenden S. 179.

[1]) Siehe „Völkerpsych." II, 1 S. 299–394 (1905).

[2]) „Das ist ein Prozeß, den wir heute noch an manchen unserer Volkslieder verfolgen können" [a. a. O. S. 306].

Augenblickslieder der Naturvölker immer fester, geben bestimmten Gefühlen und Stimmungen Ausdruck und werden so „die Ausgangspunkte für die Entwicklung des Volksliedes, das durch alle Kulturstufen hindurch die Eigenschaft bewahrt, das weltliche Leben mit seinen Freuden und Schmerzen in allen Formen und Färbungen zu spiegeln. Diesen Übergang des aus einer momentanen Stimmung heraus entstehenden Augenblicksliedes in eine Gemeinschaftsdichtung zeigt aber besonders klar eine der ursprünglichsten Gattungen von Volksliedern, bei der jener Wandel durch die Entstehungsmotive des Liedes selbst nahe gelegt wird: Die Arbeitslieder [a. a. O. S. 319]. Wundt spricht dabei mit Absicht von „Gemeinschaftsdichtung", weil er der Ansicht ist, „daß der übliche Ausdruck Volkspoesie für die in Rede stehenden Erscheinungen psychologisch ebenso unzutreffend ist wie die entgegengesetzte Meinung, daß das Volkslied nichts anderes als die Dichtung eines einzelnen sei[1]), die in den Besitz des Volkes übergegangen. In Wahrheit sind es viele einzelne, die an der Entstehung einer solchen Gemeinschaftsdichtung beteiligt sind" [a. a. O. S. 310]. Die Übersicht zeigt, daß auch Wundt wie Bücher fast ausschließlich vom Volkslied primitivster Zeiten redet, vom Volkslied jener Epoche, die etwas nach ihm Jungbauer treffend die der „Naturdichtung" bezeichnet hat.

Jungbauer unterscheidet drei Arten in der Dichtung eines Volkes: Die Naturdichtung, Volksdichtung und Kunstdichtung. Die erste scheidet sich von den beiden anderen hauptsächlich dadurch, daß sie ihnen zeitlich vorausgeht. Die Trennung von Volksdichtung und Kunstdichtung ist in kulturellen Momenten zu suchen, indem jene „die Dichtung jener großen Bevölkerungsschichten eines Kulturvolkes ist, welche von

---

[1]) Das „stabiler gewordene, mit Brauch und Sitte verwachsene" Lied ist „schwerlich jemals von einem einzelnen geschaffen worden, sondern es ist in dem Sinne Gemeinschaftsdichtung, als in ihm teils verschiedene, die gleichen Motive behandelnde Lieder einzelner zusammengeschlossen sind, teils aber auch das Überkommene hier und dort ... verändert und ergänzt wurde" [a. a. O. S. 310].

fremdem Wesen wenig berührt sind", während diese „das Erzeugnis der Dichter aus den Intelligenzkreisen eines Kulturvolkes" [1]) darstellt [Volksdichtung S. I]. Nach Jungbauer erklärt sich die Verschiedenheit der Ansichten über das Wesen des Volksliedes „nicht zum geringsten daraus, daß man bisher den zeitlichen Charakter der Volkslieder wenig beachtet hat" [a. a. O. S. II] [2]). Jungbauer selber wendet sich vorwiegend den neueren Volksliedern zu, die sich ihm zufolge „mehr dem Kunstliede nähern" [a. a. O. S. II]. Der Hauptunterschied zwischen beiden liegt zunächst im Milieu, aus dem sie hervorgehen. Allein „in dem Augenblicke, wo sich ein Lied aus dem Herzen eines Volksdichters loslöst, ist es noch kein Volkslied, es ist ein Individuallied [3]), das „erst Eingang finden muß im Volke, um dort zu einem wahren Volksliede umgebildet zu werden" [4]) [a. a. O. S. Xf.; ähnlich auch S. XIIIf.]. In der Art und dem Grade dieser Um- und Weiterbildung liegt nun der zweite Hauptunterschied zwischen Kunst- und Volksdichtung: „Das echte Volkslied und das ins Volk gedrungene Kunstlied unterscheiden sich in der Fortpflanzung dadurch, daß jenes, das zu allem Anfang unförmlich und weitschweifig ist, mehr Veränderungen erfährt als das zumeist schon als ein harmonisches Ganze in das Volk tretende Kunstlied. Das Lied des Volkdichters wird im Volksmunde fast durchwegs verbessert, das des Kunstdichters nicht selten verschlechtert" [a. a. O. XIV]. Entstehen und Verbreiten in ihrer Vereinigung, nicht etwa das Eine

[1]) Demnach liegt „der wichtige und folgenreiche Unterschied zwischen dem Volksdichter und Kunstdichter ... in dem verschiedenen Bildungsgrad, aus welchem sich naturgemäß ein großer Unterschied in der Wahl und Behandlung des Stoffes ergibt" [a. a. O. S. IX, vgl. auch S. IV, X u. XIV].

[2]) „In diesem Umstande liegt die verschiedenartige Auffassung vom Wesen des Volksliedes zum guten Teile begründet", meint im gleichen Jahre (1908) auch Schell [Das Volkslied S. 2]. Vgl. ferner unten S. 186 Anm. 2.

[3]) „Den Punkt der Entwicklung, wo das Individuallied zum Volksliede wird, zu bestimmen, ist nicht möglich" [a. a. O. S. XIIIf.).

[4]) „Ein Kennzeichen für das echte Volkslied ist also auch die Dauer" [a. a. O. S. XIV].

oder das Andere, vermögen ein genügendes Kriterium des Volksliedes zu geben. Es erscheint Jungbauer „unbedingt notwendig..., daß man das Volkslied im strengsten Sinne als volkentstandenes und volkläufiges und nicht nach J. Meier als volkläufiges Lied auffaßt... Kunstlieder, die heute volkläufig sind, werden wir daher nicht als Volkslieder ansehen, sondern als das, was sie sind, als volkstümliche Kunstlieder, wir werden, allgemein gesagt, jedes Lied aus seiner Zeit heraus betrachten" [a. a. O. S. IV].

In Jungbauers Ausführungen kann man nach diesen Stichproben eine gewisse Originalität und besonders Selbständigkeit sicher nicht verkennen. Wie gegen J. Meier wendet er sich an anderer Stelle auch gegen den ihm in mancher Hinsicht schon weit näher stehenden Böckel. Gegen dessen kurz zuvor (1906) in der „Psychologie der Volksdichtung" gemachte, und oben S. 147 Anm. 6 zitierte, Bemerkung richtet sich das Folgende: „Die Behauptung, daß dem Volksdichter ein eigenes Schaffensbewußtsein fehle, ist entschieden unrichtig" [Volksdichtung S. VIII]. Dazu folgt eine ziemlich eingehende und hier zu weit führende Begründung. Endlich betet Jungbauer doch auch Pommers Begriffserklärung nicht kritiklos nach. Eine solche Betonung der Rezeption eines Liedes durch das Volk wie bei Jungbauer sucht man bei Pommer vergebens. Dieser achtet im wesentlichen nur auf die Produktion im Volke, J. Meier aber auf die Rezeption. Jungbauer sucht diesen Gegensatz durch Anerkennung beider Bestandteile aufzuheben[1]) und steht damit nicht allein zeitlich, sondern auch innerlich passend am Übergang vom Produktionsstandpunkt Pommers und seiner Schule zu dem Rezeptionsstandpunkt J. Meiers und seiner Richtung.

[1]) In ähnlicher Weise vermittelt er aber auch unter den Anhängern des Produktionsstandpunktes selber; denn bei diesen zeigt sich unzweifelhaft ein Gegensatz zwischen Bücher und Wundt auf der einen, und allen übrigen auf der andern Seite. Betont nämlich Pommer in der Hauptsache das neuere Volkslied, so ziehen jene beiden fast nur die primitivsten Zustände in den Rahmen ihrer Betrachtung. Dadurch ergab sich mit Notwendigkeit eine Differenz, deren Ursache eben Jungbauer aufzeigte [siehe oben S. 165 f.].

XII.

J. Meier und seine Schule

(ca. 1893—heute).

Auch für die im folgenden letzten Abschnitt zu behandelnden Forscher ist schon, sogar aus ihren eigenen Reihen heraus, nämlich von J. Sahr der Ausdruck „diese neue Schule“ [Zeitschrift für den deutschen Unterricht 15, 570f.] bereits gebraucht worden. Als ihr inneres Charakteristikum bezeichnet Sahr: Sie „sucht vor allem dadurch dem früheren, für uns oft so schwer faßbaren Leben des Volksliedes beizukommen, daß sie ähnliche Vorgänge in unserer Zeit oder von unsern Tagen rückwärts in die Vergangenheit hinein verfolgt, so z. B. den Veränderungen nachspürt, die ein in den Volksmund übergegangenes Kunstlied durchzumachen hatte“ [a. a. O.]. Wie damit angedeutet, ist die Rezeption eines Liedes durch das Volk das Entscheidende für diese „Schule“. Ihr gehören eine Reihe jüngerer Forscher an, „an deren Spitze wohl John Meier zu nennen ist“ [Sahr, a. a. O.]. Nicht wenige berufen sich namentlich auf diesen, außer Sahr unter anderem auch Reuschel, Volksk. Streifzüge S. 54f., Prahl, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 15, 560, Marriage, Poetische Beziehungen S. 1f.[1]), selbst teilweise Gegner seiner Anschauungen [siehe S. 167].

[1]) Marriage meint a. a. O. wörtlich: „Auf die Definition von „Volkslied“ brauche ich jetzt nicht weiter einzugehen, da ein Aufsatz von J. Meier [gemeint ist: „Volkslied und Kunstlied in Deutschland“], die Unklarheit, welche so lange darüber herrschte, wohl endgültig aufgeklärt hat.“ Damit dürfte nebenbei auch deren Auffassung genügend gekennzeichnet sein.

1. J. Meier.

Der Ausgangspunkt J. Meiers liegt in der Annahme, „daß wir nur durch die Beobachtung der Veränderungen, die an den vom Volke aufgenommenen Individualliedern vor sich gegangen sind, zu wirklich gesicherten und klaren Anschauungen über die musikalische wie textliche Stilform des Volksliedes kommen können“ [Kunstlieder im Volksm. Vorwort S. 5]. Erstes und sehr natürliches Ergebnis einer solchen Methode scheint ihm die Erkenntnis: „Nicht ein Gesamtgeist dichtet, nicht das ganze Volk ..., sondern nur das einzelne Individuum“ [Kunstlied und Volkslied S. 10]. Denn „schöpferisch neu entwickelnd ist das Volk ... nicht“ [Kunstlieder im Volksm. S. XIV]; das gilt nur von einzelnen. Selbst für die viel berufenen und als lauteres Produkt der Volksmuse hingestellten Schnaderhüpfel sucht J. Meier[1]) den Nachweis zu führen, „daß trotz allem Anschein die Verhältnisse auf dem Gebiete der Schnaderhüpfeldichtung ebenso liegen, wie in der übrigen Volkspoesie“ [Kunstlied und Volkslied S. 44]. Und in dieser liegen nach J. Meier die Verhältnisse eben so, daß „im Entstehen ... kunstmäßiges und volkstümliches Gut absolut nicht zu trennen [ist]. Erst nach längerem Leben haben beide verschiedene Merkmale aufzuweisen; das beweist, daß es auf längere Dauer ankommen muß“ [a. a. O. S. 50]. Alle Bemühungen, auf Grund des Entstehens eine allseitig befriedigende Scheidung zu treffen, müssen demnach fruchtlos bleiben; und J. Meier selbst hat daher in praxi „mit Absicht nicht das geringste Gewicht auf die Herkunft der Lieder gelegt: Wer sie zuerst gesungen, sie geschaffen, darauf kommt prinzipiell nichts an. ... Meist sind wohl die Verfasser des Liedes unbekannt, aber es ist dies durchaus nicht notwendig“ [Kunstlieder im Volksmund S. II]. „Die Unterschiede zwischen den beiden genannten Gattungen [kunstmäßigem und volkstümlichem Lied] sind daher nur

[1]) In dem Aufsatze: „Volkstümliche und kunstmäßige Elemente in der Schnaderhüpfelpoesie“, im zweiten Teile von „Kunstlied und Volkslied in Deutschland“. Siehe übrigens auch S. 175 Anm. 1.

akzessorisch und gehören nicht zum Wesen des Volksliedes" [a. a. O. S. VII], ein Gedanke, dem J. Meier häufig Ausdruck verleiht[1]). Er präzisiert ihn schließlich am schärfsten in dem Satze: „Nicht in der Erzeugung, nicht organisch sind Volkspoesie und Kunstpoesie verschieden, sie entstammen der gleichen Zelle, in alter Zeit, wie heute noch" [Kunstlied und Volkslied in Deutschland S. 14].

„Nur in der Weiterentwicklung ist eine Differenzierung eingetreten" [a. a. O. S. 15]. Blieb nämlich das eigentliche Kunstlied auf ein relativ enges Publikum beschränkt, so ist das Volkslied dafür in weitesten Kreisen[2]) des Volkes rezipiert worden. Die Aufnahme eines Liedes durch das Volk und sein Fortleben im Munde desselben wird immer wieder betont[3]).

Bis hierher unterscheiden sich die Ausführungen J. Meiers nicht wesentlich von denen vieler seiner Vorgänger. Schon oft war ja das Entstehen von Volksliedern auch inmitten höher stehender Dichter anerkannt worden, und nicht weniger häufig

[1]) „Nur akzessorisch" wird der „Gegensatz der individuellen, eigenartigen Dichterpoesie und der objektiven allgemeingültigen Dichtung des Volkes", d. i. für die neuere Zeit der Kunst- und Volkspoesie auch „Kunstlied im Volksmunde" S. X genannt. Dem Sinne nach dasselbe kann aus anderen Stellen herausgelesen werden [a. a. O. S. II, „Grundriß d. germ. Phil.[1]" II, 1 S. 752; „Kunstlied und Volkslied in Deutschland" S. 50; und sonst].

[2]) „Weiteste Kreise" ist dabei im Sinne J. Meiers nicht allein in sozialer, sondern tatsächlich auch in territorialer Hinsicht gemeint, wie etwa die zwei Sätze es dartun: „Der Druck ermöglichte nun auch eine weit leichtere und intensivere Verbreitung über größere Gebiete Deutschlands" [Kunstlieder im Volksmunde S. XLIV], und: „Wie intensiv und wie weitreichend manchmal die Verbreitung von sog. „Volksliedern" und volkstümlichen Liedern sein kann, . . . das zeigen die Wanderungen der Tiroler und Steierer Lieder über ihr ursprüngliches Gebiet hinaus" [a. a. O. S. LXV]. Beispiele gibt Meier a. a. O. unter Nr. 66, 131, 176 und sonst.

[3]) Vgl. „Grundriß d. germ. Phil.[1]" II, 1 S. 751 und „Grundriß[2]" II, 1 S. 1179, mit Rückverweisung auf „Kunstlied und Volkslied in Deutschland" S. 14. Ebenso „Kunstlieder im Volksmunde" S. I, auch II, XI, XIV und LXXXVI.

die Rezeption durch das Volk. Aber während alle Früheren an diesem Punkte Halt gemacht hatten, setzt Meier hier nun erst eigentlich ein. Inwiefern? erklärt er selber: „Der fruchtbare Gedanke unserer Auffassung liegt darin, daß als Voraussetzung die Herrenstellung des Volkes[1]) gegenüber dem Verbreiteten gilt“ [Kunstlied und Volkslied in Deutschland S. 16]. Diese „Herrenstellung“ äußert sich in einem Vorgange, für den Görres zuerst das Wort geprägt[2]) hat, und mit dessen Hilfe J. Meier eine ganze Reihe der Rätsel im Volksliede zu lösen hofft: Es ist das „Zersingen“. Was man darunter zu verstehen habe, und wie und warum es sich äußere, das hatte freilich auch schon Uhland in nicht mehr zu übertreffender Weise auseinandergesetzt[3]). J. Meier geht nun aus von der empirisch an einer Überfülle von zum Teil köstlichen Beispielen[4]) festgestellten Tatsache: „Sobald das Volk das Kunstlied aufgenommen hat, behandelt es dieses dem eigentlichen Volksliede ganz gleich. Beide unterliegen denselben Veränderungen und Wandlungen“ [Grundriß[1] II, 1 S. 751][5]); ferner von der auf demselben Wege

[1]) Von der „Herrenstellung des Volkes, der Verneinung von Individualrechten des Verfassers an dem Liede“ redet er auch „Kunstlieder im Volksmund“ S. II; von der „unbedingt autoritären und herrschenden Stellung“ jedes einzelnen im einzelnen Falle a. a O. S. I, ebenso „Kunstlied und Volkslied in Deutschland“ S. 14, und „Grundriß[2]“ II, 1 S. 1179; von der „Behandlung als unumschränktes Eigentum seitens des Volkes“, „Kunstlied und Volkslied“, S. 59. Die erste Polemik Wackernells gegen den Ausdruck „autoritäre und herrschende Stellung“ bzw. „Herrenverhältnis“ [A. f. d. A. 33, 197 oben] ist verfehlt. Wackernell meint, diese Bezeichnungen brächten „die Auffassung nahe, das Volk ändere mit Bewußtsein, ja mit Absicht“. Das ist ausgeschlossen, denn J. Meier spricht im selben Satz davon, daß „das Volk nichts von individuellen Anrechten weiß oder empfindet“. Man kann nicht zu gleicher Zeit „Nichts-Wissen“ und „Nichts-Empfinden“ und dennoch „mit Bewußtsein“ und „mit Absicht“ ändern. Es ist, auch im Sinne J. Meiers, klar, daß das „Herrenverhältnis“ fast stets nur ein unbewußtes ist und sein kann.

[2]) Siehe oben S. 13f.

[3]) Siehe S. 93f., auch Goethe oben S. 47.

[4]) Besonders in „Kunstlieder im Volksmund“ S. LXXXIIff.

[5]) Der gleiche Gedanke auch „Kunstlieder im Volksmund“ S. LXXXII.

erlangten Einsicht, daß das oft als charakteristisch gepriesene Typische und Formelhafte in der Ausdrucksweise[1]) des Volksliedes in seinem Entstehen durch das „Zersingen" noch häufig direkt von uns beobachtet werden kann[2]). Darauf fußend schließt er: Zeigen eine Menge neuerer Lieder, die man äußerlich absolut nicht von echtesten Volksliedern unterscheiden kann, in Entwicklung und Stil bestimmte Berührungspunkte mit Produkten sogenannter Kunstpoesie, so wird das in früherer, im einzelnen nicht mehr genau zu verfolgender Zeit wohl auch so gewesen sein. Geben heute die volkläufigen Lieder aus Liedern einzelner Poeten hervor, so werden sie es auch damals getan haben[3]). Daraus folgen die beiden wichtigen Feststellungen: „Nicht ein Gesamtgeist dichtet, nicht das ganze Volk ..., sondern nur das einzelne Individuum" [Kunstlied und Volkslied S. 10], und noch bedeutungsvoller und weittragender: „Nicht in der Erzeugung, nicht organisch sind Volkspoesie und Kunstpoesie verschieden, sie entstammen dergleichen Zelle, in alter Zeit, wie heute noch" [a. a. O. S. 14]. Womit wir zum Eingang zurückgekehrt, und der Zirkel dieser Ausführungen geschlossen ist.

Alles übrige ist nur Rahmenwerk, das sich aber dem Grundbau harmonisch anschließt und nicht ganz übergangen werden kann. Über den Modus des „Zersingens" selber äußert sich J. Meier verschiedentlich, so „Kunstlieder im Volksm." S. LXXXII und LXXXVIII; über die psychologischen Ursachen finden sich Bemerkungen a. a. O. S. LXXXIX, über äußere Anlässe a. a. O. S. XC. Absichtliches „Zersingen" endlich wird behandelt a. a. O. S. CXXX, CXXXIII und CXXXIV.

---

[1]) Über diese läßt er sich einmal kurz aus bei Gelegenheit der Charakterisierung des volkstümlichen Liedes [Grundriß[1] II, 1 S. 751]. Trotz der daselbst ausgesprochenen weitgehenden Übereinstimmung beider Arten liegt es ihm aber „natürlich ganz fern, den tatsächlichen Unterschied zu leugnen, der in Anlage und Charakter zwischen volksmäßig gehaltenen und kunstmäßigen Ausdruck zeigenden Liedern besteht" [Kunstlieder im Volksmund S. V].

[2]) Vgl. „Kunstlieder im Volksmund" S. VII ff.

[3]) Eine Kritik dieser Auffassung siehe unten S. 174.

Das ganze „Leben“ [a. a. O. S. CXLIV] des Volksliedtextes macht die Melodie getreulich mit [nach a. a. O. S. LXXXII]: „Diese Kontaminationen, dieses Umsingen der Lieder durch andere Liederbestandteile, es geht gleichmäßig auf musikalischem wie textlichem Gebiete vor sich“ [a. a. O. S. LXXXVIII]. Die Bedeutung der Melodie für das Wesen des Volksliedes schätzt J. Meier sehr hoch ein. Wort und Weise bilden ihm ein untrennbares Ganzes, eine wirkliche Synthese und nicht eine bloße Symbiose [nach a. a. O. S. LXXVI], wobei die Melodie für das Gefühl des Volkes sogar das wichtigere ist. Das zeigt sich darin, daß „bei der Aufnahme der Volkslieder ... hauptsächlich auf die Melodie geachtet [wird]; der Text steht erst in zweiter Linie“ [a. a. O. S. LXXXVI]. Nicht selten erleidet derselbe durch das Vorwiegen der Melodie sogar beträchtliche Veränderungen [nach a. a. O. S. XC].

Diese im einzelnen erörterten Gedanken hat J. Meier auf eine kurze, aber doch die wesentlichen Momente vollzählig involvierende Formel gebracht[1]). „Als Volkspoesie werden wir (daher) diejenige Poesie bezeichnen dürfen, die im Munde des Volkes, — das Volk im weitesten Sinn genommen, — lebt, bei der aber das Volk nichts von individuellen Anrechten weiß oder empfindet, und der gegenüber es, jeder einzelne im einzelnen Falle, eine unbedingt autoritäre und herrschende Stellung einnimmt“ [Kunstlied und Volkslied in Deutschland S. 14][2]). Zweifellos eröffnen sich für uns daraus wertvolle Gesichtspunkte; doch soll nicht verschwiegen werden, daß die Übertragung

[1]) Vgl. dazu Boltes [Jahresbericht über die Erscheinungen auf dem Gebiete der germ Phil.; XX. Jahrg. (1898) S. 254] und Hauffens [Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte, 9. Bd. I, 5, 351] Rezension von „Volkslied und Kunstlied in Deutschland“.

[2]) Wörtlich abgedruckt findet sich diese Definition „Kunstlieder im Volksm.“ S. I. Erst neuerdings wieder (1909) enthält die letzte Auflage des „Grundrisses der germ. Philologie“ [II, 1 S. 1179] die Bemerkung: „Was verstehen wir unter Volkslied? Ich vermag diese Frage auch heute noch nicht anders zu beantworten, als ich in meinem „Kunstlied und Volkslied in Deutschland“ S. 14 getan habe.

moderner Vorgänge auf weit zurückliegende, kulturell ganz anders geartete Epochen auch ihre schwere Bedenken hat[1]). Ganz Einwandfreies läßt sich in dieser Hinsicht wohl nie feststellen. Aus der ältesten poetischen Überlieferung, aus der man die nächstliegende Aufklärung erwartet, scheinen Beweise ebensowohl pro wie contra ableitbar. Läßt man die des öfteren gemachte Unterscheidung[2]) zwischen Volkslied älterer und neuerer Zeit gelten, so dürfte J. Meiers Hypothese der an eine wissenschaftliche Theorie zu stellenden Anforderung, die größtmögliche Zahl von Erscheinungen zutreffend zu erklären, wenigstens für das moderne Volkslied in weitgehendem Maße genügen. Einwände lassen sich allerdings auch in diesem engeren Rahmen erheben und sind erhoben worden: „Diese Ansicht, nach welcher unter anderen auch Gassenhauer als Volkslieder anzusehen wären, blieb nicht ohne Gegner" [Jungbauer: Volksdichtung S. III], und zwar nicht allein von seiten der ja prinzipiell abweichenden Pommerschen Richtung[3]), sondern selbst unter solchen, die sich einzelnes in Meiers Ausführungen zu eigen machten, dieselben aber noch einer Fortsetzung und genaueren Bestimmung bedürftig erachteten; besonders Reuschel ist in diesem Zusammenhange zu nennen [siehe unten S. 183 f.]. Solchen mehr oder minder direkten Nachfolgern und Gesinnungsgenossen J. Meiers haben wir uns nunmehr im folgenden zuzuwenden.

---

2. Von J. Meier bis zur Jahrhundertswende.

Gewisse unverkennbare Anklänge an Meiersche Gedanken, die eben damals (anfangs der 90er Jahre) in der Zeit lagen, zeigt eine Stelle in den „Essays" [II, 155 f.] von Gustav Meyer: „Zunächst ist jedes Lied einmal von einem bestimmten,

1) Vgl. etwa oben S. 128 u. 140.

2) Siehe z. B. oben S. 128, vor allem aber weiter unten S. 186 Anm. 1.

3) Vgl. z. B. Wackernell im A. f. d. A. 33, 196 ff.

einzelnen Dichter verfaßt worden[1]). So gibt es eigentlich keine feste Grenze zwischen Volkspoesie und Kunstpoesie ... Der Dichter des Volksliedes nennt sich nicht[2]), oder er bezeichnet sich nur in ganz allgemeiner Weise, ... Dadurch wird sein Gut herrenlos, ... das heißt, jeder, der es gehört und gemerkt hat, singt es, als ob es von ihm selbst stammte, fügt hinzu, läßt hinweg, ändert. Geht es aber den Liedern, Strophen und Stellen, welche aus unseren Kunstdichtern ins Volk dringen, anders?" Zwar deutet manches darauf hin, daß G. Meyer unter Volksliedern hauptsächlich solche versteht, die „aus dem Volke selbst hervorgegangen" [a. a. O. I, 294]. Aber das Entstehen verbürgt ihm eben „keine feste Grenze zwischen Volkspoesie und Kunstpoesie". Die Differenz ergibt sich erst bei der Rezeption: „Das geschriebene Wort bleibt unverändert; das gesprochene oder gesungene flattert, tausendfältigem Wandel[3]) ausgesetzt, durch die Lüfte" [a. a. O. II, 125]. Sobald es gefiel, war es „rasch in aller Munde, ward hinausgetragen über die Gemarkung des Dorfes ... und, wir [d. i. G. Meyer] haben es gesehen[4]), noch viel weiter" [a. a. O. II, 149].

Fast noch entschiedener als G. Meyer betont H. Fischer in der Einleitung zur Cottaschen Neuausgabe von Uhlands Volksliedern die Rezeption als wesentliches Merkmal: „Sicher ist", meint er, a. a. O. S. 3, „daß man unter einem Volkslied nur ein solches verstehen darf, welches wirklich in kleinerem oder größerem Umkreis vom ganzen Volke

[1]) „Es ist ja nichts Geheimnisvolles um die Entstehung des Volksliedes. Nicht das „Volk" dichtet ein Lied, sondern irgendeine ganz bestimmte Persönlichkeit aus dem Volke" [„Essays" II, 125]. Ebenso ist es „mit dem Schnadahüpfl wie mit aller Volksdichtung ... Jede Vierzeile ist einmal zuerst von einem bestimmten Sänger erdacht und vorgetragen worden" [a. a. O. S. 149]. Vgl. dazu J. Meier, oben S. 169 u. Anm. 1.

[2]) „Der Name dieses Dichters verliert sich in der Menge, kommt nicht auf die Nachwelt" [a. a. O. S. 125, ähnlich a. a. O. S. 156].

[3]) Über diesen finden sich a. a. O. II, 125 weitere Bemerkungen.

[4]) Besonders a. a. O. II, 126 spricht er über die weite Verbreitung der Volkslieder.

gesungen wird". „Nach Inhalt und Gedankenkreis [muß es] dem Interesse und Verständnis der Gesamtheit zugänglich sein. Über den Ursprung ist aber damit noch gar nichts gesagt" [a. a. O. S. 3; ähnlich auch S. 4]. Was in dieser Hinsicht vom dichtenden Volk und vom Nährboden der Volksseele geredet worden ist, hält Fischer für Phrasen: „Eine Person hat doch immer diese und jene bestimmten Worte und Strophen gruppiert" [a. a. O. S. 3f.]. Wie es „in unserem Jahrhundert... nicht selten vorgekommen [ist], daß Kunstdichter im Volkston gedichtet haben und ... daß ihre Erzeugnisse zu wirklichen Volksliedern geworden sind", so mag es noch zu jeder Zeit gewesen sein [nach a. a. O. S. 4].

Wie die beiden Vorhergehenden, leugnet auch Wolfram die Möglichkeit einer strengen Scheidung zwischen Kunst- und Volkslied, oder genauer zwischen Volkslied und volkstümlichem Lied [nach: Nassauische Volkslieder S. 15]. Er sucht beide dadurch zu scheiden, daß als „Volkslied im engeren Sinne" „das Lied ohne nachweisbaren Verfasser" gilt [a. a. O. S. 15]. Eine gewisse Handhabe zur Scheidung bietet freilich auch die Lebensdauer. Während nämlich Gassenhauer u. dgl. Lieder rasch wieder von der Bildfläche verschwinden, bleibt das echte Volkslied. Auch die volkstümlichen Lieder setzen sich nach Wolframs Ansicht längere Zeit fest. Ja, viele von ihnen werden sogar zu wirklichen Volksliedern [nach a. a. O. S. 15]. „Fortwährend nimmt das Volk neue Lieder in sich auf"[1]) [a. a. O. S. 16]. Ganz klar ist sich jedoch Wolfram über die Frage nach dem Ursprung der Volkslieder nicht geworden; sein Schwanken in diesem Punkte offenbart am besten eine Auslassung, a. a. O. S. 17, die sich durch den unlöslichen Widerspruch, in den sie sich auch rein formal verwickelt, als ein Fiasko geradezu aller bisherigen Lösungsversuche jenes Problems darstellt.

Unter diesen Umständen wird es nicht Wunder nehmen, daß etwa gleichzeitig A. E. Berger alle Untersuchungen nach dem Entstehen der Volkslieder als unfruchtbar ganz aufgegeben wissen

[1]) Demgemäß hält Wolfram die sentimentale Klage, die Zeiten des Volksgesanges seien vorüber, für unberechtigt [nach a. a. O. S. 16].

und das einzige Merkmal in der Art ihrer Verbreitung sehen will. In einem Aufsatze: „Volksdichtung und Kunstdichtung“ [1]) erklärt er mündliche und schriftliche Überlieferung für das Charakteristische der einen und anderen. Er gibt selber [a. a. O. S. 88] zu, daß er die Anregung zu seiner Arbeit durch eine Bemerkung W. Scherers [siehe oben S. 145 und Anm. 2] empfangen habe. Aber noch viel weiter rückwärts läßt sich die Geschichte jenes Momentes verfolgen, von 1894 bis 1794. Bereits in diesem Jahre betont Gräter die mündliche Überlieferung [s. oben S. 61f.]. Dann findet sich bei Görres, Altdeutsche Volkslieder S. VII, ein Satz, daß „die einsamen, persönlichen Meisterlieder durch Schrift und Buchstaben zu den Sammlern gelangt, der gesellige, lebendige Volksgesang aber größten Teils durch Laut und Ton und mündliche Überlieferung an sie gekommen“. Zusammenfassend genügt der Hinweis, daß alle, die auf die Singbarkeit der Volkslieder hingedeutet haben, damit zugleich auch die mündliche Überlieferung voraussetzten. Aber Berger legt derselben ein weit größeres Gewicht bei als seine Vorgänger und erhebt sie zum alleinigen und ausschließlichen Kriterium.

Er geht aus von der, wie er denkt, unbestreitbaren Tatsache, daß es nur eine Poesie gibt, daß „alles poetische Hervorbringen sich offenbar nach denselben psychologischen Gesetzen vollzieht und es, von dieser Seite gesehen, einen Unterschied von Volksdichtung und Kunstdichtung nicht geben kann, insofern wir hier wie dort mit dem einzelnen Dichter zu rechnen haben“ [a. a. O. S. 85]. Auch der viel zitierte dichtende Volksgeist bringt uns nicht weiter: „Soweit unsere philologischen Mittel zurückgreifen, nehmen wir überall, in jedem Denkmal Individualität wahr“ [2]) [a. a. O. S. 84]. Endlich ist auch aus der Wahl des Stoffes oder der Verschiedenartigkeit des Publikums nichts für die Scheidung von Kunst- und Volkspoesie Genügendes abzuleiten [nach a. a. O. S. 85ff.]. Da mithin alle bisherigen Kriterien

[1]) In der Zeitschrift „Nord u. Süd“, Bd. 68 (1894) S. 76—96.

[2]) Auch das erinnert wieder stark an W. Scherer; siehe oben S. 145.

versagt haben, so muß an Stelle der Formel: Volksdichtung und Kunstdichtung, die man einfach aufgeben soll, nach Berger „durchweg eine andere eintreten; ... sie lautet: ungeschriebene Dichtung und geschriebene Dichtung, oder mündlich überlieferte Dichtung und Schriftdichtung" [a. a. O. S. 88]. Läßt man dies gelten, dann gibt es zwischen Kunst- und Volkslied „nur einen durchgreifenden Unterschied, das ist der Unterschied des Stils" [a. a. O. S. 91] und dann ist „das, was man Volkslied nennt; ... einfach jene Weise, die den älteren Stil des gesungenen Vortrags festhält, während das, was Herder zuerst Kunstlied nannte, sich infolge des Dichtens von Buch zu Buch dem Lesestil, dem Stil für das Auge nähert".

Dies ist der Kern von Bergers Ausführungen, die vielfach begrüßt worden sind[1]); sie gipfeln in dem Satze: „Die Anschauung von einem Wesensunterschied der Volksdichtung und Kunstdichtung hat heute nur noch einen historischen Wert" [a. a. O. S. 96]. Aber gerade diese Bemerkung deutet auf einen Mangel in Bergers Aufsatz hin: Ja, sie haben einen historischen Wert, sind durch die Überlieferung eingebürgert, und deshalb lassen sie sich nicht einfach beseitigen. Und ob ein solcher Tausch uns viel fördern würde? Zwar werden Volkslieder vielfach mündlich weitergegeben, aber nicht immer; denn wie wollte man sonst die unzähligen fliegenden Blätter, geschriebenen Hefte und manches andere deuten. Einige weitere Bedenken, die teilweise auch J. Meier, „Kunstlied und Volkslied" S. 11, geltend gemacht hat, sind bereits oben S. 61 f. bei Beurteilung Gräters gestreift worden. Entschieden am stärksten aber spricht gegen Bergers „Schlagwörter"[2]) vom heutigen Stand-

[1]) Prahl nennt sie zusammen mit denen J. Meiers in „Volkslied und Kunstlied in Deutschland" „gehaltvoll, klar und überzeugend" [Zeitschr. für den deutschen Unterricht 15, 660]. Uhl hält den „alten müßigen Streit über Priorität von Volkslied oder Kunstlied ... endgültig geschlichtet durch Arnold Berger" [Das deutsche Lied S. 305]. Reuschel spricht von „Bergers schöner Studie" [Volksk. Streifzüge S. 146].

[2]) Auf „das zwiefache Verhängnis aller sogenannten Schlagwörter" verweist er selber a. a. O. S. 76.

punkt aus, daß ihnen die Aufnahme in der Folge versagt geblieben ist[1]).

Wenige Jahre nach Bergers Aufsatz erschien „Das deutsche Volkslied“ von Brunier, das den Hauptakzent wieder auf etwas anderes legte: Auf das Singen „in einem von der Sitte zusammengeführten Chore“ [Das deutsche Volkslied S. 48]. Auch hier läßt sich wie bei Berger eine stattliche Reihe von Vorgängern nachweisen, deren erster Herder ist. Schon 1779 [S. W. S. XXV, 313] schreibt er: „Gesang liebt Menge, die Zusammenstimmung vieler: er fordert das Ohr des Hörers und Chorus der Stimmen und Gemüter“[2]). Als conditio sine qua non betrachtet er freilich den Chorgesang nicht, wie eine andere Stelle ergibt: „Möge es einsam oder gesellig gesungen werden; dort soll es die Seele beruhigen, hier anfeuern“ [XXIV, 264]. Später, in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, meint ein Dr. P. vom Volksliede, daß es „von Hause aus Chorgesang ist“ [Magazin f. d. Liter. d. Auslandes, Jahrg. 1866 S. 657]. Vilmar, Handbüchlein S. 2, sagt: „Ein [solches] Einstimmen und Mitsingen setzen auch unsere Volkslieder voraus“[3]). Besonders eingehend behandelt Böckel, „Oberhessen“ S. IV f.[4]), den Chorgesang: Die Schönheit der Melodie „beruht wesentlich mehr auf der Mischung der Stimmen, auf der Harmonie mehrerer Sänger, als auf der Melodie selbst ... Von einer Stimme allein gesungen, kennt man die Weise oft kaum wieder; sie wird erst, was sie ist, im Chorgesang, wie ihn das Volk sich selbst einübt und traditionell von Generation zu Generation fortpflanzt. Der Gesang des Volkes in Hessen ist meist Chorgesang“. Endlich seien antizipierend zwei Forscher genannt, die nach Brunier den Chorgesang betonen, nämlich Uhl in „Das deutsche Lied“ S. 131, und Sahr „Das deutsche Volkslied“ I, 10. Diese Liste ließe sich noch unschwer ver-

[1]) Jeitteles z. B. hält den Aufsatz Bergers für lesenswert, ist aber nicht von ihm überzeugt; vgl. „Zeitschr. für österr. Volksk.“ III, 269 Anm.

[2]) Vgl. auch S. 39 u. Anm. 1.

[3]) Siehe oben S. 103.

[4]) Weiteres oben S. 147 u. Anm. 4.

mehren[1]; doch dürfte auch mit dem Gegebenen die Überlieferung klar geworden sein. Es war aber gerade hier der Ort, dieselbe einmal im Zusammenhang darzustellen, weil Brunier im Gegensatz zu seinen Vorgängern und Nachfolgern, die den Chorgesang nur en passant gestreift hatten, aus ihm allein „das" Erkennungsmerkmal des Volksliedes ableiten will.

Bei Brunier wie bei Berger bildet den Ausgangspunkt zur Definition die Erkenntnis, daß alle bisherigen Begriffserklärungen unfruchtbar gewesen seien. Wer das Wesen des Volksliedes „aus dem Lied selbst zu gewinnen sucht, aus Inhalt, Ton, Sprache, Kunstmaß, der muß sich immer noch auf sein persönliches Gefühl verlassen, das so oft trügt" [„Das deutsche Volkslied" S. 38]. Für noch viel verkehrter hält es Brunier, „für die Findung des Urteils über die Frage, ob ein Gedicht ein „Volkslied" sei oder nicht, den Verfasser[2] oder sonst die Entstehungsart als Grundlage zu benutzen und zu sagen, jedes Gedicht, das von einem „Manne aus dem Volke" herrührt oder das „für das Volk" bestimmt scheint, sei ein Volkslied" [a. a. O. S. 40].

Im Entstehen kann er durchaus keinen Unterschied zwischen Kunst- und Volkslied erblicken; auch dieses ist nach seiner Überzeugung wie jenes aus der Hand einzelner Dichter hervorgegangen [nach a. a. O. S. 16f.]. Und wie wir heute eine Abwanderung von Gassenhauern aus der Stadt aufs Land beobachten können, so mag auch früher unser heutiges Volkslied ein „städtisches Lied" gewesen sein[3] [nach a. a. O. S. 89]. Wenige Ausnahmen abgerechnet, „singt das Volk auf dem weiten deutschen Boden nur, was vor ihm schon längst andere sangen" [a. a. O. S. 12]. Ebenso hat aber auch der

[1] Chorgesang setzten z. B. alle diejenigen voraus, die das Volkslied primitiver Kulturstufen behandelten.

[2] „Nur die, so der Menschheit Schnitzel kräuseln, können einen wesentlichen Unterschied zwischen dem volkstümlichen Kunstliede unserer Tage und dem des 15. oder 16. Jahrhunderts in der für das singende Volk ganz gleichgültigen Sache erkennen wollen, ob der Name des Verfassers bekannt ist oder nicht" [a. a. O. S. 13].

[3] Vgl. S. 189 u. Anm. 4.

Inhalt und Charakter[1]) eines Liedes für dessen Wesen gar nichts zu bedeuten [nach a. a. O. S. 41]. Aus diesen beiden Prämissen ergibt sich für Brunier die Konklusio: „Also ist mir ein „Volkslied“: nicht, was im „Volkston“ abgefaßt erscheint, wie ihn der aus einer Blütezeit gewonnene Maßstab ermißt; nicht, was von einem Manne aus dem „Volke“ herrühren mag oder was nach Art der Veröffentlichung zu schließen, eigens für das „Volk“ bestimmt gewesen: sondern nur was in einem von der Sitte zusammengeführten Chore als Lied erklang und erklingt“ [a. a. O. S. 48][2]).

„Wir haben dann nur zu erwägen, worin wir diese für uns maßgebenden volkstümlichen Chöre zu sehen haben“ [a. a. O. S. 37]. Brunier unterscheidet „freiwilligen“ und „unfreiwilligen“ Chor [a. a. O. S. 37]; doch kommt fürs Volkslied nur der erstere in Betracht: „So stellen“, meint er, „Spinnstube[3]) ... und der an den Rundgesang anschließende Gesang im Freien an den warmen Sommerabenden solche Chöre dar“ [a. a. O. S. 37].

Daß jedoch Brunier mit seiner Definition „die erwünschte Festigkeit scharf gezogener Grenzen“ [a. a. O. S. 37] gewonnen habe, muß stark angezweifelt werden. „Alle wesentlichen Merkmale trifft aber auch er nicht... Auch ein Einzelner kann ein Volkslied singen“, meint z. B. Prahl, Vorwort zu Hoffmann von Fallerslebens „Volkstümlichen Liedern“ S. V[4]). Bedenklicher noch ist, daß, selbst wenn man den „Chorgesang“ sich gefallen läßt, Bruniers Definition nicht frei von Widersprüchen bleibt. S. 21 z. B. steht: Es gibt im großen und ganzen keinen Chor im eigentlichen Sinne mehr; also dürfte es, wenn derselbe die Vor-

---

[1]) Vgl. S. 101 Anm. 1.

[2]) Dieselbe Definition mit anderen Worten findet sich auch a. a. O. S. 21, 28, 36 u. 37.

[3]) Diese nennt er ein andermal [a. a. O. S. 5] „die stärkste Stütze deutschen Volksgesanges“.

[4]) Auf einen anderen Mangel weist Prahl hin in der „Zeitschr. für den deutschen Unterricht“ 15, 664. Schwerwiegende Bedenken gegen den „Chorgesang“ macht endlich auch Wackernell geltend im A. f. d. A. XXXIII, 189.

bedingung des Volksgesanges ist, auch letzteren nicht mehr geben, da ihm ja sein „wesentlichstes äußeres Merkmal“ [S. 28] fehlt. Trotzdem spricht der Verfasser vom „heutigen deutschen Volksgesang“ [S. 28], läßt ihn in einem Zweig heutzutage in besonderer Blüte stehen [S. 101 und S. 105] und gibt noch obendrein gerade ihm das Merkmal: „Singen in einem Chor“ [S. 28], welch' letzteren Bestand für die Jetztzeit er noch wenige Seiten vorher [S. 21] geleugnet hat.

Wie Berger und Brunier glaubt auch Bartels, „daß in Hinsicht der Entstehung zwischen Volks- und Kunstpoesie kein Unterschied ist“ [Geschichte der deutschen Literatur² I, 116][1]. Eher möchte er einen Unterschied zwischen Volks- und Höhenkunst gelten lassen, wobei die Differenz im Publikum liegt: Erstere ist für das Volk, letztere für ästhetisch hochentwickelte Menschen [nach „Kunstwart“ XII, 2 (1899) S. 36]. Ob wir des Verfassers „Namen kennen oder nicht, ist völlig gleichgültig“ [Literaturgeschichte I, 116]. Das begründet Bartels sehr richtig: „Man nehme einmal an, die Lyriker des 19. Jahrhunderts, die ja fast alle auch ins Volk gedrungene Lieder geschaffen haben, hätten kein anderes Publikum als dieses gehabt, würden sie da anders als mit diesen Liedern, würden sie da sicher mit ihrem Namen auf eine spätere Zeit gekommen sein?“ [Literaturgeschichte I, 117 f.] Endlich polemisiert Bartels noch gegen die weit verbreitete Auffassung, als ob nur in gewissen Perioden Volkslieder bestanden hätten. Er nimmt an, „daß das deutsche Volkslied von den ältesten Zeiten bis auf diesen Tag niemals ausgesetzt hat“[2] [Literaturgeschichte I, 114 f.]. Und wie die Volkspoesie bisher eine einzige ununterbrochene Entwicklung gehabt hat [vgl. a. a. O. S. 121], so wird sie auch in Zukunft niemals aussterben [nach Kunstwart XII, 2 S. 36]. Das stimmt vollkommen auch zu den Ausführungen

---

[1]) „Der Unterschied von Kunst- und Volkspoesie ist illusorisch“ [Kunstwart XII, 2 S. 36]. Ähnlich Literaturgesch. I 115 f.

[2]) Daß es schon vor dem 12. Jahrhundert „Volkslieder“ gegeben habe, obwohl man den Ausdruck „Volkslied“ nicht dafür gebraucht, glaubt auch Sahr [nach „Das Deutsche Volkslied“ I, 7].

J. Meiers, die sich im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts als von sehr nachhaltiger Wirkung gezeigt haben.

---

3. Von der Jahrhundertswende bis heute.

Im letztverflossenen Jahrzehnt bekennt sich zunächst Prahl im Vorwort zur Neuausgabe von Hoffmanns von Fallersleben „Volkstümlichen Liedern“ zum Rezeptionsstandpunkt. „In dieser Beziehung“, gesteht er a. a. O. S. IV, „stehe ich durchaus auf dem Standpunkte von A. E. Berger ... und J. Meier ..., daß ein organischer Unterschied zwischen Kunstlied und Volkslied nicht besteht. Das Wesen des sog. Volksliedes liegt im Anempfinden, im Zurecht- und Zersingen[1]) dessen, was einer einmal gedichtet haben muß“[2]). Schließlich kommt Prahl zu den folgenden „zwei Bestimmungen für den Begriff „Volkslied“: Durch Gesang, mündlich überliefertes Lied[3]). Daß ein solches Lied von Sammlern hundertmal gedruckt sein kann, oder daß mancher sich aufschreibt, was er gern singt, ist unwesentlich“ [a. a. O. S. 664]. Der „Dichterkraft der Volksseele“[4]) und dem „Unbekanntsein des Verfassers“[5]) tritt auch Prahl mit Schärfe entgegen.

Damit trifft er mit Reuschel zusammen, der das Unbekanntsein des Verfassers apostrophiert: „Als ob es ein äußerlicheres Kennzeichen geben könnte!“ [Volkskundliche Streifzüge S. 49]. Dessen „Volkskundliche Streifzüge“ [1903] stellen sich als eine bemerkenswerte Weiterführung J. Meierscher

---

[1]) Über dieses siehe „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“ 15, 664 u. 665.

[2]) Fast wörtlich ebenso „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“ 15, 665.

[3]) Ähnlich „Vorwort zu den Volkstümlichen Liedern“ S. V.

[4]) Vgl. „Vorwort zu den Volkstümlichen Liedern“ S. IV und „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“ 15, 656.

[5]) Vgl. „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“ 15, 656 ff., besonders S. 659.

Ideen dar[1]), auf denen er aber nach eigenem Geständnis [a. a. O. S. 54] vollkommen fußt. „Fügen wir [also]", meint er a. a. O. S. 54f., „der Definition Meiers noch die Bestimmung bei, daß die Volkspoesie eine gewisse Dauer, eine gewisse Zähigkeit besitzen muß[2]), so glauben wir die Klippe [daß ihr auch Gassenhauer zugerechnet werden könnten] zu umschiffen. Moderne Opernmelodien können zu Volksliedern werden, aber ob sie es werden, wird sich erst nach Jahrzehnten entscheiden lassen; leben sie auch dann in den breiten Schichten des Volkes fort, so sind sie als echte Volkslieder erwiesen." Für die ältesten Zeiten schließt sich Reuschel vollkommen Bücher an, wie der Abschnitt III: „Die Entstehung der Volksdichtung aus dem Arbeitsgesang" [Volkskundl. Streifzüge S. 86ff.] schon im Titel andeutet. Doch möchte er im Gegensatz zu Bücher dem einfachen Burschen und dem Landmädchen nicht allzu viel Erfindungsgabe zutrauen [nach a. a. O. S. 126]. Deren Lieder mögen wohl ursprünglich rein kunstmäßig gewesen und nur dadurch zu Volksliedern geworden sein, daß Wort und Weise „das Gepräge der Volkstümlichkeit"[3]) trugen [nach a. a. O. S. 57].

In diesem Übergange liegt, wie Graber ausführt, bereits der Keim zum völligen Zersingen. Die „Ursache dieser allmählichen Veränderung liegt im autoritativen

---

[1]) Dagegen bedeutet das zwei Jahre vorher [1901] erschienene „Deutsche Volkslied" von J. Sahr mehr eine populäre Zusammenfassung bisheriger Feststellungen. Sahr betont das Entstehen des Volksliedes durch einen Einzelnen [a. a. O. I, 9 und 13], die Rezeption durch das Volk [a. a. O. I, 10, 11 u. 13], Bedeutung und Zusammengehörigkeit von Wort und Weise [a. a. O. I, 10 u. 21; vgl. auch oben S. 179], die „Natur des Volksliedes" [a. a. O. I, 14], zum Teil bedingt durch das „Zersingen" [a. a. O. I, 13], sowie die Zukunft der Volkspoesie, die ihm nicht gefährdet scheint [a. a. O. I, 18 u. Anm. u. I, 19].

[2]) Übersehen darf man allerdings nicht, daß auch J. Meier selber schon an einer Stelle gesagt hatte, „daß es auf längere Dauer ankommen muß". Siehe oben S. 169. Ebenso schied bereits Wolfram, Nassauische Volkslieder S. 15, nach der Lebensdauer.

[3]) Über dieses und den Stil des Volksliedes siehe a. a. O. S. 128ff., besonders S. 146 u. S. 150.

Verhältnis des Sängers und Vortragenden zum Vorgetragenen" [Das Sprunghafte S. 3]. Der äußere Charakter eines Volksliedtextes ist also noch kein untrügliches Kriterium. „Äußerlich, muß man sagen, beruhen [die stilistischen Merkmale des Volksliedes] auf allmählicher Verderbnis[1]) des ursprünglichen Textes" [a. a. O. S. 8][2]).

Den Grad dieser Verderbnis bezw. die Widerstandsfähigkeit eines Liedes gegen dieselbe betrachtet Schell als eines der sichersten Kennzeichen von Volkslied und volkstümlichem Lied: „Stellen wir das Volkslied zum volkstümlichen Lied in Parallele, so ergibt sich, daß das volkstümliche Lied im allgemeinen ein festeres Gefüge besitzt als das Volkslied" [Das Volkslied S. 169]. Eine zweite Differenz beider Arten volksmäßigen Gesanges liegt für Schell wie für Reuschel in der Lebensdauer: „Dem volkstümlichen Liede ist (dazu) meist nur eine kurze Lebensdauer beschieden" [a. a. O. S. 169]. Sehr bezeichnend für die Bedeutung, die Schell diesem Kriterium beilegt, ist der Umstand, daß er alle in der 3. Auflage von Hoffmanns von Fallerleben „volkstümlichen Liedern" enthaltenen Nummern einer Prüfung nach der Zeit der Entstehung unterzieht: „Eine solche Prüfung", meint er a. a. O. S. 168, „ist lehrreich." Ist ein Kunstlied ins Volk eingedrungen und lange Zeit dort lebendig geblieben, so kann es von einem echten, im Volke selber entstandenen Volksliede nicht mehr unterschieden werden; „es entspricht dann allen Anforderungen eines Volksliedes" [a. a. O.

[1]) In dieser sieht auch A. Kopp das entscheidende Kriterium zwischen volkstümlichen Liedern und eigentlichen Kunstliedern. „Demnach würden volkstümliche Lieder von den allgemein im Volke gesungenen solche sein, die regelrecht auf gedruckte, sorgfältig überwachte Fassungen zurückgehen ... Solche Lieder berühren sich mit den eigentlichen Volksliedern erst, wenn mit jenen ursprünglichen, maßgebenden Vorlagen unvorhergesehene Veränderungen vorgenommen werden, und sie mögen immerhin als echte Volkslieder gelten, sobald von der Vorlage wesentlich abweichende Fassungen sich selbständig im Volksmunde verbreiten" [Kopp, „über ältere deutsche Liedersammlungen" in „Herrigs Archiv", 62 Jahrg. 1908, CXXI, 242].

[2]) Derselbe Gedanke mit fast genau den Worten Uhlands, Schriften III, 6f. [siehe oben S. 93f.], findet sich auch a. a. O. S. 23.

S. 157]. Diese rezipierten Lieder bilden gleichsam den modernen Ersatz desselben, da Schell der Ansicht ist, „daß das Dichten neuer Volkslieder[1]) in unserer Zeit beim deutschen Volke kaum noch angenommen werden darf“ [a. a. O. S. 59]. Zusammenfassend meint er daher: „Zieht man die letzten Konsequenzen aus der in der Neuzeit immer mehr durchdringenden Anschauung[2]) über das Wesen und den Begriff des Volksliedes, so muß das volkstümliche Lied allerdings dem Volksliede in vielen Fällen zugezählt werden, da die Unkenntnis des Namens des Dichters durchaus nicht maßgebend[3]) für den Charakter des Volksliedes ist. Es ist zweifellos, daß einst auch von Gebildeten der verschiedensten Stände Lieder gedichtet wurden[4]), welche heute von den strengsten Kritikern als vollwertige Volkslieder betrachtet werden“ [a. a. O. S. 157]. Wenn Schell auch nur die aus dem Volke selbst hervorgegangenen Lieder als Volkslieder im engsten Verstande angesehen wissen will, so läßt er also doch auch die Rezeption von Kunstliedern in weitem Umfange, besonders für die neuere Zeit, gelten.

Damit stellt er sich auf seiten der J. Meierschen Richtung, der er zudem für die Gegenwart die größere Verbreitung zuspricht

---

[1]) Schell unterscheidet zwischen Volkslied neuerer und älterer Zeit, da dasselbe der Kulturentwicklung eines Volkes folgt [nach a. a. O. S. 1], und „mithin in stetem Fluß begriffen [ist]; bei ihm ist keine Schablone möglich. Darin liegt es teilweise begründet, daß eine allgemein gebilligte Deutung seines Wesens bis heute noch nicht gelungen ist“ [a. a. O. S. 2]. Vgl. auch oben S. 166 Anm. 2.

[2]) Auch J. Bolte bekennt sich zu ihr. Vgl. „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde“ XV, 350 (1905) und XIX, 2, 219 ff. (1909), sowie „Jahresberichte über die Erscheinungen auf dem Gebiete der germ. Philologie“ XX, 254 (1898); XXVIII, 2, 63 (1906). Siehe oben S. 150.

[3]) Vgl. auch a. a. O. S. 52 und 56.

[4]) „Das Volk oder der einzelne Volksstamm als Ganzes vermag nicht zu dichten wie der Einzelne. Das ist natürlich ausgeschlossen. Aber einzelne Glieder des Volkes, ... solche Einzelnen, geistig Bevorzugten, dichten gleichsam für das Volk. Ihre Lieder werden Gemeingut, weil sie das allen Volksgenossen Gemeinsame der Gefühlswelt zum Ausdruck bringen“ [a. a. O. S. 51].

[oben S. 186]. Ob das zutrifft, kann jedoch nur eine vergleichende Betrachtung der Pommerschen und Meierschen Schule lehren, die zugleich auf die Entwicklung des Begriffes Volkslied in der letzten Periode von Scherer bis heute ein helles Licht zu werfen verspricht.

* * *

Pommer und seine Anhänger gehen von der Voraussetzung aus, daß in früheren, geschichtlich im einzelnen nicht mehr näher untersuchbaren Zeiten die Menschen sich in weitgehendem Maße geistig ähnlich gewesen seien. Erst allmählich habe die Kulturentwicklung einen Teil geistig über den anderen hinausgeführt. Die auf dem primitiven Zustand aber verharrende oder ihm am nächsten gebliebene Schicht, die ist das „Volk" im Sinne Pommers, nämlich „das, was einst alle waren"[1]. Nun zeigt die Beobachtung, wenigstens für jüngere, wohl kontrollierbare Epochen, daß deren Lied sich von dem des weiterentwickelten Teiles merklich unterscheidet. Letzterer aber schafft sich seine esoterische Poesie, warum soll es nicht auch jene können und tun, zumal die Erfahrung auch für die Gegenwart ein Entstehen von Liedern im Volke bestätigt? Die Konsequenz liegt also nahe: Die Volkslieder sind im Volke entstanden[2]. Dies ist um so leichter möglich, je weniger sich das „Volk" im angedeuteten Sinne weiterentwickelt hat, je ferner es der Kultur und Bildung blieb[3]. Letztere ruft stets Differenzierungen hervor, während auf dem Naturzustande alle Volksgenossen innere Übereinstimmungen bis zu einem Grade zeigen, daß man gleichsam von einer gemeinsamen Seele, der „Volksseele" reden kann, aus der das Lied hervorwächst[4]. Ihre gleichmachende und nivellierende Kraft ist so groß, daß sich dem nichts und niemand entziehen kann. Das zeigt sich in zwei Punkten: Der Verfasser vermag sich nicht

[1] Vgl. Pommer: „Älpl. Volkslied" S. 94, und Jungbauer: „Volksdichtung" S. XIV.

[2] Vgl. S. 155, 158, 160, 161, 163 Anm. 3 u. 166f.

[3] Vgl. S. 155, 157, 161 u. 166 Anm. 1.

[4] Vgl. Pommer: „Älpl. Volkslied" S. 89 und oben 155 Anm. 4, 162 Anm. 2, 163 und Anm. 3.

geltend zu machen, tritt nicht hervor, wird nicht genannt; wenn also von einem Liede der Verfasser unbekannt ist, liegt es nahe, dasselbe als Volkslied zu betrachten [1]). Das Verfaßte aber zeigt in seiner äußeren Form einen gewissen Allgemeindurchschnitt und einzelne immer wiederkehrende Merkmale sowie den ganzen naiven und natürlichen Charakter der Gesamtheit. Dadurch ist rückwärts wieder vom vorliegenden Lied ein Schluß möglich auf seinen Ursprung; auch die äußere Form besitzt damit Bedeutung für die Erkenntnis des Volksliedes [2]). Soweit der Produktionsstandpunkt.

Ganz anders der Rezeptionsstandpunkt. Ausgehend erstens von der Annahme, daß die Menschen nie sich ganz gleich gewesen seien, daß es immer Begabte und Unbegabte, Poetische und Unpoetische gegeben habe [3]), und zweitens von der Feststellung, daß zurzeit ein Dichten stets nur bei den Vorgeschritteneren und poetisch Begabten zu konstatieren ist, schließt er: Also wird es auch in früherer Zeit so gewesen sein, daß immer nur der Dichter gedichtet hat, daß jedes Lied streng nur einem Einzelnen zugeschrieben werden darf [4]). Für einen besonderen „Volksgeist" bleibt daneben natürlich kein Raum [5]). Ein organischer Unterschied in der Produktion von sog. Kunst- und Volksliedern kann mithin nicht anerkannt werden [6]). Nichtsdestoweniger weichen aber beide in ihrer Vollendung merklich voneinander ab; worin besteht die Differenz? Darauf antwortet der Rezeptionsstandpunkt eben: In der Rezeption eines Liedes durch das Volk [7]). Nur zwei Dinge setzt diese voraus: Ein — natürlich unbewußt — autoritäres Verhalten des Rezipierenden gegenüber dem Rezi-

---

[1]) Vgl. S. 155 Anm. 4, 157f., 161, 163 und Anm. 3.

[2]) Vgl. S. 156 u. S. 161 Anm. 1.

[3]) Berger nennt die Behauptung des Gegenteils geradezu ein „geschichtswidriges Gerede" [Volksdichtung und Kunstdichtung S. 84].

[4]) Vgl. S. 169, 174f., 176, 177, 180, 183, 186 Anm. 4, sowie Wolfram: „Nassauische Volkslieder" S. 17; Bartels, „Literaturgesch." I, 115f.; Graber: „Das Sprunghafte" S. 3.

[5]) Vgl. S. 169, 177, 183 u. Anm. 4, 186 Anm. 4.

[6]) Vgl. S. 169, 170 u. Anm. 1, 175, 177, 178, 182 u. Anm. 2, 183.

[7]) Vgl. S. 168, 170 u. Anm. 3, 173, 175, 184, 185f.

pierten[1]), das in seinen Folgen sich als „Zersingen“ darstellt[2]); sowie eine gewisse Dauer der Rezeption[3]). Von wem und wo ein Lied rezipiert wird, ist prinzipiell gleichgültig, wenn im übrigen alle Bedingungen zutreffen; auch von einem „Volkslied der Städte“ kann daher gesprochen werden[4]). Ebenso sind alle sonst noch zuweilen genannten Merkmale für das Wesen des Volksliedes ganz indifferent, so das Unbekanntsein des Verfassers[5]), oft ein Resultat reinen Zufalls, oder die äußere Form[6]), die sich als Begleiterscheinung des „Zersingens“ sehr natürlich erklärt. Selbst der Bildungsgrad des Dichters hat wenig zu besagen[7]).

Wie man sieht, gehen also Rezeptions- und Produktionsstandpunkt in ihren Ergebnissen ganz erheblich auseinander. Beide sehen zwar übereinstimmend Kunst- und Volkspoesie in ihrer Vollendung als verschiedene Dinge an, und beide schreiben dies auch der gleichen Ursache zu, nämlich einer Scheidung im Volke selber. Allein der letztere betrachtet diese als Ergebnis der allmählich vor sich gehenden Kulturentwicklung, der erstere als solches der von allem Anfang an vorhandenen psychischen Anlage. Jeder baut auf der von ihm angenommenen Basis derart weiter, daß sich für die Gesamtentwicklung besonders der neueren Volkspoesie schließlich geradezu das umgekehrte Verhältnis ergibt: Für den Produktionsstandpunkt ist sie das Primäre, aus dem das Kunstlied als Sekundäres hervorging; für den Rezeptionsstandpunkt dagegen ist sie das Sekundäre, das sich

[1]) Vgl. S. 171 u. Anm. 1, 173, 175 u. 184f.

[2]) Vgl. S. 169, 171 u. Anm. 5, 172, 175, 183 u. Anm. 1, 184, 185 u. Anm. 1.

[3]) Vgl. S. 169, 176, 184 u. 185.

[4]) Vgl. S. 180; auch die nicht zitierten Stellen bei Brunier, „Volkslied“ S. 21 u. 89 u. Sahr, „Volkslied“ I, 11.

[5]) Vgl. S. 169, 180 u. Anm. 2, 182, 183 u. Anm. 5, 186. Daß auf das Unbekanntsein des Verfassers irgend welches Gewicht gelegt wird, ist bei Anhängern des Rezeptionsstandpunktes ganz selten; vgl. oben S. 176.

[6]) Vgl. S. 172 u. Anm. 1, 180, 181, 185 u. Anm. 2; nur scheinbar widerspricht Berger, oben S. 178.

[7]) Vgl. J. Meier, „Kunstlieder im Volksm.“ S. II, Prahl: „Vorwort zu den Volkstümlichen Liedern“ S. IV; Reuschel, „Volkskundl. Streifzüge“ S. 54f. und Schell, „Das Volkslied“ S. 157.

erst aus dem Einzel-, d. h. Kunstliede als Primärem entwickelte. Selbstredend treten diese Abweichungen nicht bei allen Forschern mit der Schärfe zutage, wie sie sich als Gesamterscheinung darstellen.

Über all dem Trennenden in beiden Richtungen soll endlich doch auch das Gemeinsame nicht übersehen werden. Die eine wie die andere geht methodisch und gründlich vor, indem jede das Leben einzelner Lieder zu studieren und zu verfolgen und dadurch auf induktivem Wege von gesicherter Grundlage aus zu einem umfassenderen Überblick zu kommen sucht. J. Meier betont das für seine Person ausdrücklich[1]); und Pommer setzt es immer wieder in die Tat um. Diese Art der Untersuchung ist für die Entwicklung des Begriffes Volkslied selber insofern von Bedeutung, als in steigendem Maß wenigstens für das neuere Volkslied mystische und unkontrollierbare Hypothesen unmöglich werden: Die letzten dreißig Jahre sind in dieser Hinsicht unzweifelhaft die rationalsten und am stärksten historisch orientierten gewesen. Ganz ohne Hypothesen kommt freilich auch jetzt noch weder diese noch jene Richtung aus. Beide in gleicher Weise können sich für die älteste Zeit aus Mangel an Tatsachen eben nicht genügend auf solche stützen und sind auf Kombinationen und besonders auf Rückschlüsse von der Gegenwart aus angewiesen. Darin liegt ihre Hauptschwäche, da, wie schon oben, S. 174, bei Beurteilung von J. Meiers Theorien ausgeführt wurde, Analogien von der Moderne zur Vergangenheit vielfach für problematisch und anfechtbar gehalten werden.

[1]) Siehe oben S. 169.

Schluß.

Wir sind damit an der Schwelle der Zukunft angelangt. Wenn wir nunmehr vom Standpunkte der Gegenwart noch einmal einen Blick zurück auf die Gesamtentwicklung in der Vergangenheit werfen, so ist zweierlei dabei strikte auseinanderzuhalten: Die Entwicklung der Definitionsmethode und die davon beeinflußte des Begriffes Volkslied selber.

Zweifellos ist die Art, wie heute das Volkslied untersucht wird, eine ganz andere als vor 140 Jahren. Genau genommen wurde damals gar nicht das Volkslied, sondern die Volkspoesie definiert; die Erklärung des ersteren ist ein Produkt der Neuzeit: Früher suchte man die Entstehung und Entwicklung der Art, heute die der Einzelerscheinung zu ergründen. Wollte man damals gleichsam intuitiv und aus einer mehr oder minder unbestimmten Empfindung heraus das Wesen der Volkspoesie erkennen, so bemüht man sich jetzt, sie historisch-genetisch am Leben des einzelnen Liedes festzustellen. Die ersten Jahrzehnte der Volksliedforschung arbeiteten ebensosehr mit dem Gefühle, wie die letzten mit dem Verstande; jene betrachteten ihren Gegenstand vorwiegend mit den Augen des Poeten, diese mit denen des Philologen. Die Vergangenheit war in ihren Untersuchungen unbestritten großzügiger, die Gegenwart ist dafür gründlicher. Wir haben in dieser Wandlung eine Teilerscheinung jener Entwicklung zu sehen, die die Germanistik überhaupt in dem behandelten Zeitraum genommen hat, zumal der Umschwung in der Begriffserklärung ungefähr in dem gleichen Augenblicke der ausgehenden Romantik einsetzt, wo auch die deutsche Philologie

mächtig emporzublühen beginnt. Bis dahin, d. h. von 1770 an bis etwa 1830 reicht die erste Etappe in der Entwicklung der Definitionsmethoden. Man könnte sie vielleicht die der Poeten nennen. Dann setzt in der Zeit von etwa 1830 bis 1880 die Kritik ein; aber sie dringt nur langsam durch: Philosophie und Germanistik und zuweilen auch vollkommener Dilettantismus durchkreuzen einander. In der dritten und neusten Epoche endlich, seit rund 1880, beginnt, wie es scheint, die streng wissenschaftliche Behandlungsweise die Oberhand zu gewinnen. Unnötig ist zu erwähnen, daß in jedem der drei Zeiträume sich natürlich auch Forscher finden, die innerlich einem vorhergehenden oder folgenden näher stehen.

Die damit angedeutete verschiedene Art zu definieren hat auf das Ergebnis, die Begriffserklärungen selber, mannigfach eingewirkt. Je mehr man die Volkspoesie als ein zusammenhängendes, unauflösliches Ganzes ansah, um so mehr war man geneigt, sie einem großen Komplexe, dem Volke als solchem zuzuschreiben. In je weiterem Umfange dagegen man das einzelne Lied herauszuschälen begann, in um so größerem Maße fing man auch an, es einem einzelnen Dichter zuzuweisen. Emporgewachsen ist der Begriff des Volksliedes aus der Scheidung von Kunst- und Volkspoesie. Diese Scheidung ist in dreifacher Weise denkbar: sie kann an beiden Arten selber äußerlich sichtbar sein, einen Schönheitsgrad bedeuten; sie kann auch wieder auf eine andere Scheidung zurückgeführt und im Volke gefunden werden, je nachdem dasselbe auf einer primitiven oder entwickelten Kulturstufe steht; und sie kann endlich in einem verschiedenen Verhalten des Individuums zur Dichtkunst gesehen werden, ob nämlich dasselbe produziert oder rezipiert. Im ersten Falle ist der auf die angegebene Scheidung aufgebaute Begriff des Volksliedes ein ästhetischer: Kunst- und Volkspoesie verhalten sich zueinander wie Natürlich-Anziehendes zu Gekünstelt-Überladenem; im zweiten ist er ein völkerpsychologischer: erstere ist von einem Individuum, letztere von einer Gesamtheit hervorgebracht; im dritten schließlich ist er ein individualpsychologischer: die eine ist von einem Einzelnen hervorgebracht, die andere von vielen Einzelnen aufgenommen.

In den frühesten Zeiten der Volksliedforschung nun bestanden alle drei Auffassungsmöglichkeiten nebeneinander, aber die ästhetische in seither nicht wieder erreichter Stärke. Das hat einen historischen Grund, da die „poesie populaire“ ursprünglich überhaupt nur ein ästhetischer Begriff war[1]). Die individualpsychologische Richtung im Begriffe ist die schwächste, kaum merklich; die völkerpsychologische dagegen kommt mit Rousseau und Herder in denselben hinein und schafft ihn dadurch erst im eigentlichen Sinne. Dann beginnt eine teilweise entgegengesetzte Entwicklung der drei Dinge, die mit dem einen Worte „Volkslied“ bezeichnet werden. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist es bereits so weit, daß die ästhetische Seite des Begriffes fast vollkommen verschwunden ist, während die völkerpsychologische noch in stetem Steigen verharrt und um 1880 herum ihren Höhepunkt erreicht zu haben scheint. Inzwischen hat aber auch ein Erstarken der individualpsychologischen Auffassung eingesetzt. Wie die letzten zwei Abschnitte dargetan haben, und wie auch anderwärts anerkannt wurde, ist in neuerer Zeit wohl die völkerpsychologische im Rückgang[2]), während die individualpsychologische immer weitere Kreise zieht. Wenn man die bisherige weitzügige Entwicklung zum Maßstab nehmen darf, so wird also noch weiter die Richtung, die den Unterschied der Volks- und Kunstpoesie einzig aus Unterschieden des Individuums

[1]) Vgl. S. 17f. u. 29f.

[2]) Die Entwicklung derselben läßt sich wie an einem Manometer an der des Begriffes „Volksseele“ ablesen. Wie schon R. Hildebrand richtig herausgefühlt hat [siehe oben S. 7], beginnt letzterer nach 1880 eine Rolle zu spielen, eben zu der Zeit, wo auch die völkerpsychologische Richtung sich auszubreiten anfängt. Hildebrand verlangt 1878 nicht zufällig eine „Geschichte des Begriffes Volksseele“; steht derselbe doch gerade damals in seiner vollsten Blüte. Aber er trägt bereits den Keim des Verderbens in sich, als fast gleichzeitig Simmel von ihm redet mit der ausdrücklichen Verwahrung: „Ohne jede Involvierung eines mystischen Elementes“ [siehe oben S. 123]. Ohne dieses ist er aber einfach nicht denkbar und inhaltslos. Je mehr daher in den letzten dreißig Jahren das Geheimnisvolle ausgeschaltet wird, um so nichtssagender wird er. Heute hat er bereits so gut wie alle Bedeutung verloren. Vgl. die S. 188 Anm. 5 genannten Stellen.

— nur das begabte produziert, das minder begabte rezipiert — herleitet, sich in aufsteigender Linie bewegen.

Ob nun die Weiterentwicklung des Begriffes „Volkslied“ in dieser oder jener Richtung eintritt, ob Produktions- oder Rezeptions- oder gar noch ein anderer Standpunkt, ist an und für sich gleichgültig. Beide werden ja nie ganz verschwinden können, da sie zu tief wurzeln. Außerdem ist ein Nebeneinander der zwei nur förderlich, da sie sich gegenseitig befruchten.

Verzeichnis der Personen.

